غواية السرد

قراءات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة

د.محمد السيد إسماعيل

الكتاب: غواية السرد (قراءات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة)

الكاتب: د. مُحَمَّد السيد إسماعيل

الطبعة: ٢٠٢٣



الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة - جمهورية مصر العربية

هاتف: ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس: ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com E-mail: info@bookapa.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

إسماعيل، مُحَمَّد السيد

غواية السرد (قراءات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة) / د. مُحَمَّد السيد إسماعيل

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٥٧ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٣ – ٦٢٩ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع: ٢٥٠٣٧ / ٢٠٢٢

غواية السرد

قراءات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة

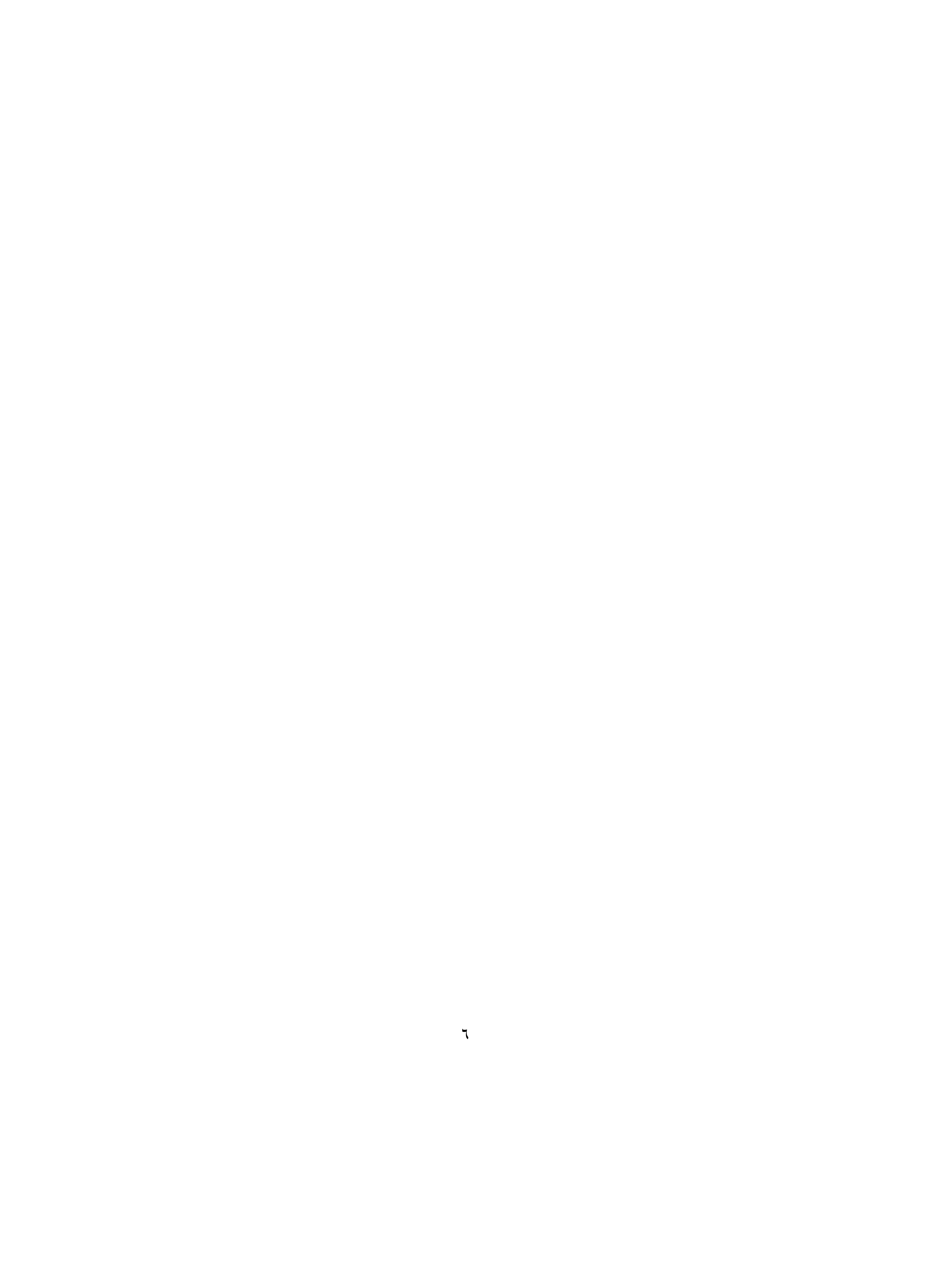


تمهيد

يحتوي هذا الكتاب على مجموعة من الدراسات النقدية التطبيقية في القصة القصيرة والرواية والتي تبدأ من رواية " البيضاء " ليوسف إدريس وتنتهي بأحدث الروائيين وكتاب القصة القصيرة ممن ينتمون إلى الأجيال الجديدة،كما يعد هذا الكتاب بانوراما نقدية موسعة تستعرض ظواهر التطوير في الكتابة الروائية والقصصية من خلال أبرز كتابهما والسمات التي أكدها إبداعهم في مسيرة الكتابة السردية.

ولايكتفي الكتاب بالطرح النظري بل يجعل من معايشة الأعمال الأدبية واستنطاقها من بين أهم أهدافه مستخدما في ذلك أحدث المناهج النقدية التي تستوضح بنية النصوص دون أن تعزلها عن سياقها التاريخي.

المؤلف



ثنائيات البنية الصراعية في "أنا الملك جئت"

مجموعة " أنا الملك جئت " من المجموعات القصصية المبكرة للكاتب الكبير بهاء طاهر، فقد صدرت طبعتها الأولى في أغسطس عام ١٩٨٥ م عن سلسلة مختارات فصول، بعد مجموعتي "الخطوبة " و " بالأمس حلمت بك "، وتتكون هذه المجموعة من أربع قصص: " أنا الملك جئت " التي تحمل المجموعة عنوانها و " محاكمة الكاهن كاي – نن " و " محاورة الجبل " و " في حديقة غير عادية ".

والملاحظة الأولى التي يمكن أن نسجلها – منذ البداية – هي توزيع هذه القصص على بعدين زمنين رئيسيين هما: زمن الحضارة الفرعونية، وزمن العصر الحديث، وقد تدرج الحضور الزمنى المزدوج ما بين تداخل هذين البعدين الزمنيين المشار إليهما في " أنا الملك جئت "، وظهور البعد الأول [زمن الحضارة الفرعونية] منفردا في محاكمة " الكاهن كاي – نن " في حين تقع أحداث "محاورة الجبل " في إطار العصر الحديث مع إشارات سريعة إلى الحضارة الفرعونية على لسان السيدة الأوربية التي قابلها الراوي في القصة الأخيرة، وإمكانية تأويل دلالة شخصية " الرجل الأشيب " بما يتوازي مع فكرة الخلود التي سيطرت على العقلية الفرعونية، وفي الطرف المقابل فإن قصة " محاكمة الكاهن كاي – نن " التي تقع أحداثها في إطار الزمن الفرعوني لا تخلو من إمكانية تأويلها وإسقاط دلالتها على العصر

الحديث من خلال بنية الصراع بين نمطين من أنماط التفكير الديني لا يزالان فاعلين حتى الآن كما سوف نرى.

وهكذا يمكن القول إن العلاقة بين هذين البعدين الزمنيين تسير وفق آليات محددة تتراوح ما بين:

- آلية " التداخل " في قصة أنا الملك جئت ".
- وآلية الإسقاط الدلالي في قصة " محاكمة الكاهن كاي – نن ".
- وآلية التوازي في قصة " محاورة الجبل ".
- وآلية الاستدعاء في قصة " في حديقة غير عادية "

إن هذا التصور السابق لعلاقة بعدى الزمن المهيمنين على هذه المجموعة القصصية يطرح إمكانية قراءتها بوصفها بنية سردية كبرى ذات وجوه وأحداث متوازية ويستوى في ذلك أن يكون هذا التوازي قائما على التماثل و المقابلة. ولا شك في أن قراءة هذه المجموعة بوصفها بنية واحدة يعد نوعا من المغامرة؛ ولكنها مغامرة محسوبة في حقيقة الأمر وإلا أصبحت عبثا أو تعسفا في التأويل.

فالحقيقة أننى قد انطلقت – في مثل هذا التصور – من ظاهرة لافتة وهي شيوع مجموعة من التيمات الأساسية كثيرة التردد في هذه المجموعة ومنها: تيمة " الموت " في مقابلة " الحياة " وتيمة "الكذب" أو الادعاء في مقابلة "الحقيقة " وتيمة " الحزن " في مقابلة " الفرح "، وتيمة "الداخل " في مقابلة " الخارج " أو بتسميات أخرى تيمة "الجوهر " في مقابلة

"المظهر"،وهكذا يمكن القول إن هذه التيمات تصنع مع ما يقابلها بنية صراعية كلية تتنوع أشكالها مع تنوع الشخصيات والأحداث والأماكن على أن أهم ما يرشح تعاملنا مع هذه المجموعة بوصفها بنية كلية يتمثل في تكرار وضعية " الراوي " الذي يتخذ موقع "الراوي" الخارجي العليم في القصتين الأوليين ثم وضعية " الرواوي " الداخلي المشارك في الحدث في القصتين الأخيرتين، وتكرار أبنية "مكانية" متقاربة في طبيعتها:الصحراء، المنطقة الجبلية، السجن وهي أماكن تتقارب في تأثيرها النفسى مع ما ظهر من أماكن أخرى تبدو على الطرف النقيض منها مثل: المدينة الغربية، الحديقة، وأخيرا اشتراك القصص كلها في النهايات المفتوحة.

يمكننا إذن – من خلال ما سبق – تحديد مجموعة من العلامات الموضوعية والفنية التي تشترك فيها هذه المجموعة فيما يلى: –

- تكرار أنماط العلاقة ما بين بعديها الزمنيين: الفرعوني والحديث.
- تقارب البنية المكانية سواء على مستوى الطبيعة أو مستوى الوقع النفسى.
- توظيف وضعية الراوي الخارجي العليم ثم وضعية الراوي الداخلي المشارك.
- النهايات المفتوحة التي يظل الصراع معها دائرا غير محلول.
- تكرار نمط الشخصية المأزومة أو الشخصية الإشكالية التي لا تملك القدرة على التكيف مع واقعها وتفتقد – في الوقت نفسه – القدرة على تغييره.

إن هذه المقاربة المقترحة – في حال تحققها بصورة جيدة – سوف تمكننا من التخلص من أسر المعالجات النقدية التقليدية التي تبدأ – عادة – بالحديث عن محتوى الشكل أو مضامينه البادية على سطح النص ثم تشرع في الحديث عن العناصر الفنية: طبيعة الشخصيات، وضعية الراوي، البنية الزمنية والمكانية، مكرسة بذلك ثنائية الشكل والمضمون، بل وتفكيك البنية الشكلية ذاتها إلى عناصرها الأولية كما لو كانت في حالة انفصال.

وامتدادا لما سبق فسوف نجعل من " بنية الصراع " مدخلا لهذه القراءة النقدية مع ضرورة الانتباه إلى أننا لن نستطيع مقاربة هذه "البنية " إلا من خلال معالجة كافة العناصر أو التقنيات الفنية بصورة شبه متزامنة.

بنية الصراع الكلية

١- ثنائية الموت والحياة:

لا ينبغى أن نتعامل مع الموت بوصفه – فحسب – غيابا جسديا، فالموت – بمستوياته المتعددة – هو مطلق " الغياب " سواء كان على مستوى الجسد أو الوعي أو الإرادة أو اليقين. وليس غريبا أن نجد هذه المستويات جميعها داخل هذه المجموعة، ففي قصة "أنا الملك جئت " يرتبط فريد [بطل القصة]المتخرج من جامعة جرينوبل بـ "مارتين " طالبة الآداب الفرنسية ويتعاهدان على الزواج، ويبارك والد فريد – بعد تردده – هذا الزواج، وتسافر مارتين إلى مارسيلياشبه مخطوبة لفريد. هناك إذن حالة من التوافق الذاتي [فريد / مارتن] والموضوعي [مباركة والدي فريد

ومارتين لهذا الزواج]لكن الأزمة تنشأ من أمر غير متوقع ، أمر خارج عن إرادة الذات دون أن تملك القدرة على مواجهته، إنه الموت أو أحد مستوياته [غياب الوعي] الذي يعبر عنه فريد لصديقه ويصف تفاصيله بقوله: " في السنوات الأولى كان يحطمني أن أرى مارتين ملقاة في هذه المصحة، تتطلع إليَّ ولا تعرفني تفتح شفتيها وتخرج تلك الأصوات الغريبة وأسنانها مطبقة على بعضها البعض فتنهمر دموعي......أراها وأرى آخرين معها في تلك المصحة، كل ذهب عقله على طريقته". (ص ٦)

إن ذهاب " العقل / الوعي " أو غيابه هو مستوى أو من مستويات الموت تتجاوز فداحته غياب "الجسد"، وهكذا تتداعى ذكريات الموت على ذهن الصديقين [فريد وحشمت] فيتذكر الثاني – بعد سرد حكاية مارتين مباشرة – موت أمه التي عاشت أرملة [لاحظ دلالة ذلك على الموت أيضا]بعد زواج قصير وغير سعيد، وكان حلم حياتها أن ترى ابنها طبيبا وما إن يتحقق هذا الحلم حتى يجيئها " الموت ".

من خلال تأمل هاتين القصتين نرى أن " الموت " كامن في قلب " الحياة " وأنه يأتي في اللحظة التي يتحقق فيها الحلم [خطوبة فريد لمارتين، تخرج حشمت طبيبا] مما يدفع حشمت إلى طرح هذا السؤال الوجودي الممض: " ما جدوى الطب؟ ما جدواه إن كان لا يستطيع على الأقل أن ينظم عشوائية الموت حين يأتي في غير أوانه؟ أي فخر أن نعرف كل التشخيص ولا نعرف إقامة العدل؟" (ص ٧).

إن السؤال الأخير ينحرف بدلالة الموت الاعتيادية ومستوياته المشار

إليها لكي يصبح مرادفا لكل ما ينقض " العدل " وهي الدلالة التي سوف يتوسع الكاتب في طرحها في قصة "محاكمة الكاهن " وإذا كان الموت يأتي في غير أوانه أو لنقل حين لا يكون الإنسان راغبا فيه فإنه –على الطرف المقابل– لا يأتي حين يطلبه الإنسان، فقد سافر "حشمت " – بعد موت الأم – إلى أواسط أفريقيا ولدغته حشرات كانت أسرابها الهائلة تطير في الجو كأعمدة سوداء من دخان وأصابته الحمى وجاءه التسمم ومع ذلك رجع دون موت.

وفي نهاية القصة / الرحلة يطلب فريد – وهو في قلب الصحراء – الموت ويناديه لكنه لا يأتي، أو لا ندري – على وجه اليقين – إن كان قد جاءه أم لا حيث " داس بقدمه على ثقوب بحجم الأصبع [موضع كمون العقارب]راح يثب فوق تلك الثقوب وهو يكرر تعال... تعال. ولما ارتعش جسمه كله ولما سقط أخيرا على الأرض لم يعرف إن كان الثعبان هو الذي لدغه أم لا " (ص٣٠)

إننا أمام بشر يلاحقهم الموت فيصيبهم ويطلبون الموت فلا يأتيهم، وهكذا يمكن القول إن تطور الأحداث في هذه القصة يتبع آلية محددة تتمثل فيما يلى:

تحقق الحلم – الموت – السفر – طلب الموت – النهاية المفتوحة.

وتستدعى تيمة السفر / الرحلة أمكنتها الأثيرة المعزولة النائية: الأدغال، الصحراء، المناطق الجبلية.

وتتخذ الصحراء في هذه القصة أهمية مركزية من حيث تعدد وجوهها

وتعدد زوايا النظر إليها فهي –كما يسميها فخرى باشا– "الجنة الصفراء" أو " بستان الروح " ولهذا "ليس غريبا أن معظم الرسل عليهم السلام ظهروا في الصحراء أو عاشوا فيها " (ص ٤).

لكن "شدوان" دليل "فريد" في رحلته يحذره من "تيه الصحراء"وعواصفها التي "تحرك جبالا من الرمال طمرت إلى الأبد بعض القوافل التي ضلت الطريق " (ص ٨).

ويحذره "جنكنز باشا " قائد حرس الحدود الإنجليزي من "أنواع العقارب والثعابين التي تسكن الصحراء الغربية " (ص٩) لكنها تبدو – في رؤية فريد– مكانا لتواصل الأرض والسماء وانبثاق الحياة من الموت، الحياة التي تتمثل في بعض " شجيرات صبار تتعامد أسطوانتها الشوكية المركبة فوق بعضها البعض في توازن محير ".

في طيور تحلق بطيئة وداكنة في الفضاء " وأحيانا يراها لوحة جمالية حين يبدأ حوار الشمس والرمل

نحن إذن أمام ثلاث وجهات نظر لطبيعة الصحراء فهي: بستان الروح أو مكان الحياة الحقة [رؤية فخري باشا]، مكان مهلك ينذر بالموت [رؤية شدوان]، مكان تتداخل فيه عوامل الحياة والموت وحوار الأرض والسماء [رؤية فريد] ولا شك أن الرؤية الأخيرة تتوازى مع إلحاح تيمة الموت الذي يظهر – فجأة – في لحظات تحقق الحلم كما رأينا في القصتين المشار إليهما.

وفي قصة "محاورة الجبل " لا يتداخل " الموت " و " الحياة " –

فحسب – بل تتراوح "المسافة" الفاصلة بينهما حيث بتحدث الراوي – بطل القصة – عن أخته "محاسن"التي لم يفلح حذر أمها في صد الموت عنها، فتموت – إثر حمى قصيرة – في سن العاشرة، وظل الراوي الذي كان لا يزال طفلا يذهب إلى قبرها ويناديها حتى أشفقت عليه ذات ليلة وخرجت من أجله قائلة له "أنا بخير في مكان جميل فلا تحزن من أجلى واذهب الآن.....إن كنت تحبنى فلا ترجع مرة أخرى إلى هنا لا أريد ذلك " (ص ٧٧).

ومن اليسير تفسير هذه الواقعة على أنهامجرد "حلم " لكن الأكثر أهمية من هذا التفسير هو أن الراوي يتعامل معها بوصفها واقعا حقيقيا، وهكذا تسقط ثنائية الموت والحياة، ويصبح الموت انتقالا إلى حياة أخرى أكثر جمالا وخلودا وهو ما يعد تمهيدا للرؤية التي يطرحها الراوي في هذه القصة

وفي قصة " في حديقة غير عادية " يظل هاجس الموت مسيطرا على وعى السيدة العجوز الأوربية، ولنتأمل هذا الحوار الذي دار بينها وبين الراوي الذي يسألها:

– أليس لك أصدقاء؟

– كان. معظمهم رحلوا. أنا أيضا سأرحل قريبا.

– هيا... لا داعي لهذا الأفكار السيئة. انظري هذه الشمس المشرقة الدافئة التي طلعت اليوم دون أن نتوقعها. تطلعت السيدة إلى السماء كأنها تتأكد أن الشمس هناك ثم قالت: ستسطع عما قريب ولن

أكون هنا " (ص ١١٠).

المكان الذي يدور فيه هذا الحوار هو إحدى المدن الغربية بما يوحى أنه مكان "اغتراب"،يعاني فيه الراوي المصري من افتقاد الأصدقاء وتجمعه الصدفة بهذه السيدة الأوربية التي تعاني – بدورها – من الوحدة التي لا يؤنسها فيها سوى كلبها "لوك"لقد كانت هذه الحديقة [مكان اللقاء]حديقة للكلاب، ورغم هذه الوحدة التي تعاني منها هذه السيدة فقد كانت تستشعر جمال الحياة وتخاطب "لوك" كما لو كان يدرك ذلك: "نحن عجوزان وحيدان يا "لوك" ولكن أرجوك ألا تذهب أنت بعد أن أذهب أنا يا "لوك" هذه الحياة جميلة رغم كل شئ " (ص١١١).

هناك إذن قوتان تتجاذبان هذه السيدة: إحساسها بجمال الحياة، واستشعارها باقتراب الموت؛ ويحاول الراوي من خلال الحوار السابق – تغليب إحساسها بالحياة وهو ما تستشعره السيدة بالفعل لكنها – شأننا جميعا – خاضعة لقانون أقوى منها: قانون الحياة التي يعقبها الموت مهما طالت، وكأن لسان حالها يقول: الحياة جميلة حقا لكنناكأفراد محكومون بالموت. وتنتهى القصة والسيدة ما بين الموت والحاية حيث "كان وجه العجوز المتغضن مزرقا، ولكنها كانت تتنفس " (ص١١٣).

بهذه النهاية المفتوحة بدأ الشك يتسرب إلى نفس الراوي في جدوى هذه الحياة التي يعيشها الإنسان مغتربا ويخرج منها بهذا الموت المجاني على قارعة الطريق، وهو ما يظهر من سؤاله الساخرالذي يوجهه إلى "لوك" ماذا سنفعل الآن يا " لوك " في هذه الحياة الجميلة؟ " وهكذا تتخذ ثنائية

الموت والحياة أشكالها المتعددة لكن هذه الأشكال – رغم تعددها – لا تخل بمبدأ الصراع القائم بينهما.

٢- ثنائية الكذب والحقيقة :

تشكل ثنائية الكذب والحقيقة أو المظهر والجوهر محورا أساسيا يدور حوله الصراع في كل من قصة "أنا الملك جئت " وقصة " محاكمة الكاهن كاى – نن ".

ففي القصة الأولى يذهب فريد إلى الصحراء كأنه يلبى نداء خفيا بالسفر إليها وكان الغرض المعلن أنه يبحث عن واحة لكنه يضمر البحث عن أحد المعابد الفرعونية، بكل ما لهذا المعبد من دلالات روحية، وفيما يشبه "التخلى " – بلغة الصوفية – يتجرد من كل شئ: الدليل [شدوان]، الخادم، الجمل الذي صاحبه حتى اكتشاف المعبد، وبرغبة محمومة يحاول قراءة اللغة الهيروغليفية المنقوشة أسفل صورتين جداريتين لأحد الفراعنة، ومع الوقت يكتشف فريد رموز الكتابة ويقرأ " أنا الملك جئت ولما المرأة ذهبت... ولما تفرق الذين اجتمعوا حولي.. ولما وجدت نفسى وحيدا اكتملت في تمامي. ولما كنت أنت إلهى وأنا صفيك... أنت النور وأنا صدى النور... أتملى في ذاتي فأراك وأتملى فيك فاراني بعيدا عن الآحاد جئت لنكون واحدا أنا وأنت.... " (ص٢٩).

وعلى الحائط الآخر قرأ " أنا الملك القوي جئت... " عند هذه اللحظة لم يملك فريد نفسه وصرخ بكل القوة التي بقيت في داخله " أيها الكذاب ".

إننا – على مدار القصة – أمام ظاهر وباطن يتمثل الظاهر في مجموعة من التيمات يمكن تحديدها فيما يلي: –

- الفرار من قسوة افتقاد "مارتين ".
- البحث عن واحة.
- البحث عن حقيقة الذات الفردية والمجتمعية.

كما يتمثل الباطن في مجموعة من التيمات المغايرة: –

- الفرار إلى "مارتين " وليس منها.
- البحث عن معبد.
- اكتشاف كذب الذات وادعاءاتها.

والحقيقة أنه ليس هناك تناقض – بالمعنى الضدي – بين هاتين المجموعتين من التيمات فالفرار من قسوة الفقد دافع إلى الرغبة في التواصل عبر الحلم وهذا ما نجده في استرجاع فريد لصورة "مارتين" على مدار الرحلة حتى لم يعد يدرى إن كان يفر منها أم إليها.

كما يمكننا تأويل معنى الواحة بحيث تكون موازية لدلالة المعبد الذي هو واحة الروح أو بستانها وأخيرا فإن معرفة الحقيقة لا تتم إلا عبر كشف الادعاءات التي تحجبها.

وبذكاء شديد يصنع بهاء طاهر نوعا من المقابلة بين هذا الفرعون مدعى الألوهية والرجل " الملثم " الذي ظل يخايله كما لو كان شبحا، وعندما يقترب منه في نهاية القصة يكتشف فريد قدميه المشققتين، فيسأله:

من أنت؟ وكأنه يتعرف – للمرة الأولى – على هؤلاء الناس الذين يمثلون ملح الأرض في مقابل الفرعون السابح في عليانه.

وفي قصة " محاكمة الكاهن " تتعدد ثنائيات الصراع: الظاهر / الباطن،الثراء / الفقر، الكذب/ الحقيقة، وتدور القصة حول الثورة الدينية التي رافقت حكم آخن آتون مبتدع عبادة قرص الشمس وظهور نجم الكاهن كاي – نن بوصفه أشهر الشراح والمنظرين للعقيدة الشمسية، وبعد القضاء على هذه الثورة – أو الفتنة كما سماها كهنة آخن آمون – واستتباب الآلهة القديمة على عروشها التي خلعها عنها آخن آتون؛ كان على كاي – نن أن يقف أمام كهنة آمون في طيبة لمحاكمته على دوره في أحداث الفتنة. والمحاكمة مواجهة بين رؤيتين حيث يمتلك كاى – نن منذ البداية شجاعة أن يصف كهنة آمون بالكذب، ورغم اتهام كاى – نن بالردة فإن دعوته كانت أقرب إلى التوحيد حيث ظل مصرا على " أن رع هو آمون هو آتون هو حورس.. وأن الإله ينظر إلى قلب الإنسان دون أن ينظر إلى ما في مقبرته من قرابين وأن هذا الرع آمون آتون حورس لا يفرح ببناء معابد كثيرة ولكنه يفرح حين يفرح بشر كثيرون " (ص ٣٧).

هذه الرؤية أشبه بالثورة الدينية التي تؤكد أهمية جوهر الإنسان وباطنه وحقيقة إيمانه في مقابل كذب الظاهر أو خداع الشعائر التي لا تعد – في ذاتها – علامة على الإيمان الحق، وأن غاية الدين ليست إقامة المعابد بل إسعاد البشر ويستشهد كاى – نن على ذلك بالمعابد الكثيرة التي بنيت للآلهة: معبد تحتمس الثالث، معبد حتشبسوت الرائع وحجارته التي حملها ألف مركب من النوبة وشيدها خمسون ألف ذراع،ويسأل سؤاله اللافت "

من حجارة معبد واحد من هذه المعابد كم مسلة تبنى لكي تنشر نورها وبهجتها لكل الناس؟ " (ص ٤١).

عند هذا الحد صرخ "باط" [كاهن آمون] في وجهه: أيها الزنديق الملحد... أتستكثر على الآلهة معابدها؟ إن كاي – نن يؤمن بالإله الواحد رغم تعدد أسمائه، الإله العطوف الرقيق الذي يسعده أن يحبه الناس لا أن يخافوه في مقابل صورة الآلهة الكثيرة التي يؤمن بها كنهة آمون، الآلهة المخيفة الجبارة التي لا يأمن الناس نقمتها وعذابها.

وتبلغ قوة إيمان كاي – نن بدعوته ذروتها حين يطلب من الكهنة الاحتكام إلى ريشة "ماعت" تلك الجميلة التي ظلت مقدسة حتى في أيام الفتنة، والتي كان آخن آتون نفسه يبجلها " فهي العدل وهي الحقيقة... هي الطريق المعتدل الذي لا يميل قدر شعرة " (ص ٤٢).

والتي كان يوضع قلب المتوفي أمام كفة توضع فيها الريشة المرشوقة في شعرها الأسود فإن استقام الميزان نجا وإن مال الميزان التهم الوحش القابع تحت الميزان القلب الضال وحرم من جنة البعث إلى الأبد فأية جسارة يمتلكها كاي – نن كي يطلب أن يوضع كله – لا قلبه فحسب – على كفة الميزان وريشة ماعت على الكفة الأخرى، وفي هذه الحياة الدنيا لا في الآخرة.

وفي السجن الذي أعيد إليه كاى – نن مرة أخرى انتظارا للاحتكام إلى ريشة ماعت يدور حوار بين سمنخ كبير كهنة آمون وصديق كاى – نن القديم منذ أيام الدراسة، ويلخص هذا الحوار الرؤيتين السابقتين: حاجة العامة إلى الخوف لكي يصلوا إلى التقوى [رؤية سمنخ]، وحاجتهم إلى

التحرر من الخوف لكي تكتمل آدميتهم [رؤية كاى – نن] وإيمانا بالصداقة القديمة بينهما يطلب سمنخ من كاى أن يهرب لا خوفا من العقاب ولكن من أجل نشر الحقيقة ومن أجل أن يكتب شعرا في تمجيدها حتى ولو آمن بها قليلون فمن يدري ربما هؤلاء القليلون هم الذين سيحققون حلمه.

وهكذا تنتهى القصة بهذه النهاية المفتوحة التي تترك المجال لصراع الكذب والحقيقة أو الظاهر والباطن

٣- ثنائية الأنا / الآخر:

يمثل الرجل الاشيب – في قصة محاورة الجبل – صورة الآخر الذي يطارد الراوي أو يفرض وجوده عليه دون معرفة مسبقة من قبل الراوي، وأولى سمات هذا الآخر أنه –كما يقول عن نفسه – "يعرف دبة النملة في باب اللوق "، ومع تطور أحداث القصة يأخذ الحوار بينهما منحى لافتا حيث يأتي على هذه الصورة: " [الراوي] – في تلك القبور وأنا طفل صغير تعلمت ألا أخاف من الموت، عرفت أنه ما هو إلا رحلة هينة، نقلة قصيرة إلى مكان أجمل سنحبه ونألفه أكثر مما نحب دنيانا هذه ونألفها هل تخاف أنت من الموت؟

–لا . أنا خالد.

ضحكت قال: اضحك، أنا فوق السبعين ولكنى أكثر منك صحة وشبابا... أمثالي لا يموتون إلا عندما يريدون أن يموتوا " (ص ٧٨).

إن صفة الخلود التي يثبتها الرجل الأشيب لنفسه في بساطة تذكرنا

بالملك القوى الذي توحدت ذاته مع الذات الإلهية في قصة " أنا الملك جئت " كما تضع هذه الصفة الرجل الأشيب في مكانه مفارقة لمكانة الراوي وهو ما ظل الأشيب يلح عليه من خلال تأكيد سماته الفارقة فهو: الأكثر علما الذي لا يخفي عليه شئ، والأكثر ذكاء وخبرة، وكان ذلك تمهيداً لإقناع الراوي بأن يأخذ منه قيمة جائزة اليانصيب التي ربحها، فمعه – أي الرجل الأشيب – سوف يزيد المال، أما الراوي فلن يحسن استخدامه لأن أحلامه أحلام البسطاء أو الأصفار بتعبيرات الرجل الأشيب،مثله مثل البواب وبائع الطعمية والجرسون. إن فلسفة الرجل الأشيب تقوم على الأخذ والاستحواذ، فهو ينصح الراوي بقوله: " لا تبال بالأباش والأصفار، هؤلاء طوبى لهم، هؤلاء يرثون الأرض.وإذن فإن كان الآن في أيديهم شئ فخذه هم لا يعرفون أن يفعلوا شيئا بما في أيديهم ولكن أنت تعرف " (ص٨٨).

وفي إشارة عابرة يذكر الرجل الأشيب قصة تأميم الكازينو الذي كان يمتلكه وتحوله – إثر ذلك – إلى العمل الحر من خلال أعمال السمسرة والمقاولات وفي المقابل يتحدث الراوي عن أبيه الفلاح الذي كان يملك أرضا صغيرة يعمل فيها طوال النهار حتى أصابته "جلطة" ألزمته النوم في الفراش وظل يعاني إلى أن جاءه الموت.

لقد حرصت على تحديد المقابلات بين " الرجل الأشيب " و " الراوي " لكي نحاول تفسير رمزية الأول، فهو – مرة – يصف نفسه بـ "الخلود " ومرة يقدم نفسه على أنه صاحب "كازينو" تمت مصادرته من أجل "الشعب"، ومرة ثالثة يقدم نفسه بوصفه رجل أعمال مرحلة التحولات

الجديدة التي صاحبت فترة "الانفتاح"منذ السبعينيات، الأمر الذي يجعلنا نقول بدرجة من الثقة إنه يمثل بعدا من أبعاد السلطة المالية أو الرأسمالية الطفيلية التي تتعالى على طموحات"الأصفار"الذين يعد الراوي واحدا منهم بأحلامه البسيطة في مجرد الحياة وتوفير الضروريات، ولهذا كان من المتوقع أن يفترقا في نهاية الأمر:" قلت وأنا أقوم وأضحك ضحكة صغيرة – أظن أنى واحد من الأوباش. تنهد وقال: – نعم، أنت لم تكذب، قلت – وهل تريد أن تعرف شيئا آخر، أظن أننى أريد أن أبقى واحدا منهم. سلام " (ص ٩٩).

وتظل صفة الشاعر التي أثبتها الراوى لنفسه وسخر منها " الرجل الأشيب " صفة فارقة في تحديد اختلاف هاتين الشخصيتين حيث ربط الراوى بين الشعر وتجديد إحساس الإنسان بالحياة وعندما يسأله " الأشيب " وماذا إذن عن الشعر الحزين يجيبه الراوي بقوله إنه كان يجد في حزن الشعر شيئا آخر غير الحزن أو بجانب الحزن: " ألا تشعر أنك أصبحت تحس أشياء لم تكن تعرف أنت أنها في داخل نفسك؟ أليست هذه الدموع أيضا فرحة وأنت تلتقى فجأة بذلك الجزء الغائب من نفسك الجزء الأفضل والأحسن الذي لا تعرفه إلا بالشعر " (ص ٨٠).

وهكذا يبدو " الرجل الأشيب " مرتبطا بمادية الحياة وعنفها في حين يبدو الراوى مرتبطا بجانبها الروحى الذي ينظر إلى أعماقها الحقيقية مما يصنع مقابلة ضدية بينهما.

وفي قصة " في حديقة غير عادية " يتضح البعد السياسي في علاقة الأنا والآخر، من خلال رؤية "الراوي "المصري لإحدى المدن الغربية

وبالتحديد إحدى حدائق الكلاب بها، فبعد أن لاحظ مظاهر الاهتمام غير العادية بهذه الكلاب نجده يقول: " ملأني الغيظ. جاءت إلى ذهنى الأفكار التي تأتيني كلما رأيت كلابهم السمينة المدللة، هؤلاء القوم يطعمون كلابهم بما يكفي لإشباع الأطفال في بلادنا... هؤلاء الأوربيون استنزفوا كل ثروتنا لعشرات السنين حتى أفقرونا وبنوا بلادهم وها هم يطعمون بثروتنا المسروقة كلابهم... إلخ إلخ. وتمنيت أن أمر بتلك الحديقة فأخنق كلابها واحدا واحدا حتى أستريح. ولكننى كنت أعلم أنى لو خدشت أحدها فسيقتلنى صاحبه " (ص١٠٢).

هذه الرؤية الضدية لا تلبس أن تقل حدتها عند مقابلة الراوي لإحدى السيدات الغربيات، حيث يجمع بينهما الشعور بالوحدة والاغتراب وإن ظلت " المسافة " الفاصلة قائمة بينهما، ويظهر ذلك من تعليق هذه السيدة على القصة الوهمية التي اخترعها الراوي حول موت كلبه قالت "أنا آسفة.. أنا آسفة هؤلاء السائقون المتوحشون. ماذا تنتظر وقد امتلأت المدينة بهؤلاء الأجانب وسياراتهم " (ص ١٠٥).

لكنها تعتذر عندما تعلم أنه مصري مبدية إعجابها الشديد بمصر وبالتحديد "الحضارة الفرعونية":" سيدى... دعنى أقل لك بكل صراحة، هذه أجمل ذكرى في حياتي. كم تحدثنا بعدها أنا وزوجي عن ذلك المعبد، أي جمال؟!. وأن تتصور أن ينحتوا كل ذلك في الصخر! كل ذلك في الصخر؟ بدون آلات " (ص ١٠٦).

لكنها تبدى ملاحظة غريبة عندما تقول: " عجيب كيف اندثر هذا

الشعب "، وعندما يندهش الراوى قائلا: " ولكنهم لم يندثروا... نحن نعتقد أننا أحفادهم " لا تظهر قناعة حقيقية بذلك: " أه... نعم.. بالطبع. إذا نظرت للمسألة من هذه الزاوية... نعم... أقصد ولم لا " (ص ١٠٧).

فالأجانب – عند هذه السيدة – متوحشون يزحمون المدينة حولها ويغيرون من طبيعتها الحضارية، والمصريون – مع إعجابها بحضارتهم القديمة – شعب منقرض، ومن يطلق عليهم الآن اسم المصريين لا علاقة لهم بأصحاب هذه الحضارة الفرعونية القديمة اللهم إلا من زاوية الامتداد البيولوجي وليس الحضاري أو الفكري وهكذا يتبادل الطرفان [الأنا، الآخر] الرؤية الضدية، لكنه الموت مرة أخرى وليست أخيرة هو عامل التوحيد بينهما أو العامل الذي يلغى هذه المسافات الموضوعة من صنع البشر ورؤاهم الضدية المتبادلة.

هذه قراءة عامة لمجموعة " أنا الملك جئت " راعيت فيها مقاربتها بوصفها بنية كلية تتألف من مجموعة من الثنائيات الصراعية، الأمر الذي ابتعد بهذه القراءة عن المعالجات النقدية التقليدية التي تفصل بين محتوى الشكل وبنيته الفنية، فقد لاحظنا كيف تداخل بناء المكان بمستوياته المختلفة وكذلك بناء الشخصيات وتطور الحدث مع الدلالات المعنوية التي حاولنا استخلاصها من خلال هذا البناء الفنى. ولا شك أن هذه المجموعة القصصية شأنها شأن مجموعات الكاتب الكبير بهاء طاهر تحتاج إلى معاودة قراءتها لأنها لا تقل أهمية عن رواياته المهمة التي حظيت بقراءات كثيرة قياسا بما تحقق من قراءات لعالمه القصصى.

"شطف النار".. حضور"الغياب" وغياب "الحضور"

يستثمر الكاتب جمال الغيطاني في مجموعته القصصية "شطف النار" ذلك الجدل الفني الفعال بين وضعية "السارد " والضمير السردي المستخدم، وذلك بإحداث نوع من المفارقة اللافتة بينهما، حيث يتخذ "السارد" وضعية "الشخصية"المشاركة في الحدث، وهو ماكان يستدعى – طبقا للتقاليد السردية المعهودة – استخدام ضمير "المتكلم "؛ لكنه استخدم –خروجا على هذه التقاليد المعهودة – ضمير "الغائب " المرتبط– أساسا– بوضعية الراوى الخارجي " العليم "؛ وقد استمرت هذه المفارقة على مدار المجموعة القصصية كلها باستثناء قصتين هما " نبأ " و " حفل " حيث استخدم فيهما ضمير "المتكلم "، واللافت حقا – وهو ما يعد امتدادا لهذه المفارقة – أن الكاتب يستخدم ضمير "الغائب "في التعبير عن "الذات" في حين يستخدم ضمير "المتكلم "–باستثناءات قليلة – في التعبير عن " الآخر ".هذا اللبس المقصود أو التلاعب الفنى البارع بين وضعية السارد والضمير المستخدم أو بين "الذات " و "الآخر" هو ما يفسر – في جانب – منه هذه الثنائية المركبة التي أسميتها ب"حضور الغياب " و " غياب الحضور " يستمر الكاتب في توظيف هذه الثنائية دلاليا من خلال تأكيد حضور "الغياب " سواء كان هذا "الغياب" إنسانيا أو مكانيا أو زمانيا، وتغييب ما هو "حاضر" أو " متعين " أو " مدرك " بالحواس من خلال "الموت ".

أولا: الاختفاء أو التلاشي البطئ:

يقول عبدالفتاح كيليطو " غالبا ما يبدأ السرد بوصف قطار ينطلق، أو سيارة تتحرك، أو طائرة تقلع "؛ وهو ما ينطبق على أغلب قصص هذه المجموعة، مما يوحي – بداية – بفكرة "الانتقال" داخل " المكان "؛ أو الانتقال من "حالة " إلى أخرى، وهو ما توازى مع حالات الانتقال الكثيرة داخل "الزمان"في مستوييه الرئيسيين: "الماضي " و "المستقبل " من خلال تشغيل تقنتى "الاسترجاع" و "الاستشراف "؛ ولا شك في أن هذه الحركية في أبعادها العديدة تعكس ذلك "القلق " الدائم الذي يستشعره "السارد" إزاء ما يحيط به من أخطار كائنة أو محتملة، ففي قصة "حراسة " نجد أن علامات "الأمن " هي نفسها العلامات الدالة على وجود "الخطر " والإحساس الدائم به، هذا الخطر مجهول الهوية والمكان والتوقيت، الذي قد يداهم السارد – أوغيره – في لحظة ما لا يعلمها تحديدا، لكنه يحدسها على نحو غامض من خلال خبراته بالأحداث المشابهة، فقد تكون في اللحظات الدقيقة قبل دخوله "مسكنه " أو خروجه منه، مما يصنع نوعا من المفارقة بين عنوان "القصة" ودلالة ذلك الفعل "الإجرامي " وقناعة مرتكبيه أنهم يؤدون "رسالة مقدسة "!! والغريب حقا أن الشخصية المستهدفة لا تنتمى – فكريا – إلى طرفي هذا الصراع، فهي واقعة تحت وطأة الطرف الأول [السلطة] والخطورة المحتملة للطرف الثاني [دعاة الدولة الدينية]، وهى سمة تقربنا من صيغة "الكوميدياالسوداء" أو "الملهاة الفاجعة الساخرة" حيث لم يعد "المثقف" يواجه طرفا محددا: استعمارا أو سلطة مستبدة على نحو ما كنا نطالع في أغلب الأعمال السردية أو

المسرحية السابقة، بل أصبح عليه أن يواجه أطرافا عديدة في وقت واحد؛ فبنية " الاستبداد " واحدة سواء تلبست بشعارات " الدين " أوشعارات ضرورات "الأمن " والمحافظة على "النظام " العام؛ وفي هذه الحالة تصبح النهاية – في هذه القصة وفي العديد غيرها – مفتوحة على كافة الاحتمالات، ويصبح احتمال "الخطر" هو أكثر توقعا فحين يقترب "السارد" من النافذة بعد إطفاء النور ويطل بحذر، يرى اثنين "وقفتهما فيها توثب، يلتفت الأقصر، يتبعه الآخر، يتطلعان إلى أعلى، ناحيته، يتريثان قليلا، يتجهان صوب المدخل ". ودلالة هذه النهاية واضحة، فلم يعد الخطر متربصا أو على مبعدة من السارد أو منتظرا تلك اللحظات الحرجة التي يجتاز فيها المدخل سواء إلى الخارج أو باتجاه السلم الصاعد؛ بل أصبح مداهما مقتحما لهذا "المدخل" الذي يمثل حماية "وهمية " بعد أن أصبح "مسكن" السارد أشبه بـ" المعتقل " القديم الذي يستدعيه إلى ذاكرته وجود هذه الوجوه التي تقوم بحمايته الآن!!

هذه الحالة من الخطر الدائم الذي يترصد "الذات" أو يقتحم حياتها ومكانها الخاص؛ تجعل من"الموت"تيمة رئيسية أو أفقا مهيمنا على العديد من قصص هذه المجموعة؛ هذا ما نجده في قصة "طلة السبات" التي تبدأ بأوصاف مكانية لا توحى بالنهاية، لا توحي بيقين "الموت" الذي تلبس "الذات"، اليقين المفاجئ الذي ألقى في روعها "مع بدء تلبس "الذات"، اليقين المفاجئ الذي ألقى في روعها "مع بدء انحدار العربة صوب الميدان "، هل أوحى ذلك الانحدار بالنهاية؟ وهل العربة التي لازمت "السارد" كثيرا هي – في بعض تأويلاتها –معادل موضعى للحياة ذاتها؟ ربما، لكن

الملاحظ عامة أن ذلك الإحساس الغامض أو اليقيني بالنهاية سواء أكانت طبيعية أو غير طبيعية لا يتم إلا مع حركة الانتقال المكاني أو اجتياز الحد الفاصل بين مكانين دخولا وخروجا؛ وهل "الموت " – في حقيقته – شئ آخر غير ذلك؟

إنه – أي الموت – كامن في عمق "الحياة "؛ وهو معنى يقربنا من الدلالة التي قصدها ادونيس بقوله: " قال الربيع / حتى أنا / في كل ثانية أضيعها / أضيع "؛ ولعل هذا ما يفسر بزوغ "بارقة" النهاية وسط " تلك الجلوة، صحوة الضوء الشتوى، شفافية الفراغ " أو وسط "صفاء لم يعرفه، سماء دانية، مامن غيوم، أصداء أضواء سارية من مصدر يصعب تحديده "؛ ويصبح التحديق في الوجوه والأماكن واسترجاع الأزمنة الماضية نوعا من التأمل البطئ في ظل ذلك الإحساس المباغت بالنهاية؛ ويتواتر السرد كأن الذات تستنفر قواها لاسترجاع كل شئ حيث "تفد علينا صور ظنها تاهت عنه، ابتعدت عبر توالي الأيام، لكنها تنبعث حية عبر طلة السبات" حتى أن " ما يهمى عليه الآن لا يقدر على ملاحقته أوتفحصه أو استيعابه "؛ لكن ذلك لم يكن بتأثير هذه "البارقة "فحسب بل بتأثير المكان، بتأثير "الفراغ الحسينى المزهر" الذي ولجه السارد بوصفه المكان الأخير الذي يتمدد على أعتابه هادئا؛ والمكان هنا حامل لقدسيته وجلالته لكنه قبل هذا أو بعده يحقق رغبة أكيدة للذات وهى محاولاتها الدائبة لـ"اقتفاء الأثر القديم" على حد تعبير الجملة الأخيرة التي ينهى بها السارد قصته، وهي جملة بالغة الدلالة على عالم الكاتب بأسره الذي تجلت فيه هذه الرغبة على أكثر من مستوى في مجمل أعماله الروائية والقصصية.

في قصة "الدكتور" تظل تيمة "الموت" هي الخاطر الملح الذي يطارد "الشخصية" القصصية ويحدد سلوكها اليومي بعد أن تلقت نبوءته الصادمة؛ فقد لاحظ رواد "المقهى " حضوره في موعد لا يتغير وجلوسه في مكان محدد؛ لكن أحدا لم يعرف حقيقته أو سر ذلك "الكتاب" الذي لا يغادره؛ وتظل الشخصية موضوعا للسرد، أو منظورا إليها من الآخرين، دون أن يكتشف أحد غموضها؛ أو يتيقن مما يقال عنها من معلومات؛ فقد أرجع البعض خروجه المنتظم من البيت قبل الغروب إلى أن عرافة غجرية قد "أنبأته بموته ذات غروب ينزل عليه في بيته "؛ وفي هذا السياق تأخذ الأشياء دلالتها الرمزية؛ فتصبح "الرسالة" كأنها "رسالة" حياته ذاتها التي سوف يواجه بها "الموت" كأنه يريد إتمامها قبل هذه المواجهة الأخيرة؛ تيمة الملازمة تستدعى هذا الإيحاءكأنها "الطائر"الذي يلزم"عنق الإنسان" كما جاء في القرآن الكريم " "وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه "؛ إنها الرسالة التي يحملها بحماس ويخلص لها وسط مفاسد الدنيا.

وتظل النهاية مفتوحة ففي المرة الأخيرة "بدا هادئا، بل إنه صافحهم جميعا، وهذا ما لم يفعله قط من قبل، وأثناء خروجه حاملا المجلد الفخم استدار برأسه، متوقفا، لحيظات قصار، ثم مضى ". هل قرر أخيرا أن يواجه "الموت"؛ أن يلقاه — دون خشية — في المكان الذي حددته النبوءة؛ وهل كان ما يفعله — حقا — نوعا من القرار أم رغبة في إنجاز "الرسالة"، هل اطمأن إليها أخيرا فقرر أن يودع الجميع — على غير عادته — ثم يمضى.

الاحتفاء المفاجئ درجة من درجات "الموت"؛ تظهر الشخصيات فجأة مكتملة داخلة في قلب "الحدث "القصصى؛ ثم تختفي في نهاية السرد

دون أن يعرف أحد سبب اختفائها أو إمكانية الوصول إليها؛ كأنها تمثل وجودا مبتورا أو منقطعا؛ الذ   كرى فقط هى التي تبقى؛ ما يتداوله الآخرون عن الشخصية هو الأصل؛ أما "الشخصية "ذاتها فعابرة؛ تظهر فجأة وتختفي فجأة، ما يبقى هو "الكلام "الذي يستدعى "الشخصية"فيحقق حضورها؛ فهل هذا هو الوجود الحقيقي في رؤية الكاتب؟!.

هذا ما يظهر في قصة "الحقيبة"التي تذكرنا برمزية "الرسالة "؛ إنها – أي الحقيبة – حاوية "الأسرار " التي انكشفت فجأة وطالع الجميع ما بداخلها؛ فاهتز صاحبها وتصبب عرقا لأنه وقع – فجأة – في لحظة "الغفلة "التي تسربت خلسة وسط الحرص البالغ؛ إنها أشبه باللحظة الفاصلة التي ظل يخشاها "لاعب السيرك "في قصيدة الشاعر الكبير / أحمد عبدالمعطى حجازي"مرتبة لاعب اسيرك"؛ اللحظة التي يغفل فيها عن حساب"الخطو"؛ لكن شخصية القصة لا تقع أشلاء كلاعب السيرك، بل تختفي دون أن تترك أثرا وراءها؛ دون أن تترك ما يمكن للآخرين تتبعه للوصول إليها.

إنها كما قلت دراما اللحظات الحرجة: الدخول، الخروج، الغفلة،الظهور السريع، الاختفاء المباغت، بارقة النهاية أو لنقل إجمالا إنها ثنائية حضور الغياب وغياب الحضور.

كتابة الحالات الإنسانية

الإنسان – في حالاته المختلفة – هو الهدف الأساسي الذي تسعى هذه الكتابة القصصية في مجموعة "الذباب ٢ " لعبد العزيز نايل إلى الاقتراب منه وتصوير تلك التناقضات العديدة التي تقع بين "الذات" وعالمها المحيط بها والخانق لطموحاتها وتطلباتها الأولى:

وأبرز ما تتميز به هذه "الذات "– التي تتخذ وضعية السارد المشارك في الحدث – عن غيرها من شخصيات المجموعة القصصية هو ذلك "الوعي " والقهر، ولعل هذا ما يفسر ذلك التزاوج بين التصوير الفنى للشخصية القصصية و " الفكرة " التي يسعى الكاتب إلى تقديمها.

ففي القصة الأولى "حدث في جزيرة الطوابية"يتضح التناقض بين بعض معالم الحضارة الحديثة التي اقتحمت عالم هذه الجزيرة وذلك التفسير الخرافي للظواهر الذي يهيمن على أهلها؛ حيث كانوا يرون "القطار" – على سبيل المثال – "وحشاخرافيا"، "ويرون أدخنته كل يوم وهي تتشكل كالإنسان والجان والحيوان فوق حقول القصب التي تجاور شريط السكة الحديدية "(الذباب٢" عبدالعزيز نايل ص ٦ الطبعة الأولى ٢٠١٠). وسوف يتضح – قرب نهاية القصة – رمزية هذا القطار حين يماثل "شحات" – وهو أحد شخصيات القصة – بين صفارته وبوق إسرافيل يوم القيامة، وهي مماثلة توحي بأثر الحضارة والوعي الحديث في البشر حيث

تحول موتهم حياة وجمودهم حركة انطلاق نحو المستقبل.

إن أزمة هذه "الجزيرة" تتمثل – بصورة أساسية – في تلك العزلة المضروبة حولها والتي تعد أحد عوامل شيوع الخرافة والمرض حيث تستوطن العفاريت – في تلك الرؤية العامة – دغل النخل والأشجار الواقعة خلف المستشفي الأميرى والتي ما عاد منها أحد دخلها سواء بعلة أو بغير علة مطلقا " (ص ٧).

وهي حالة تجعل من قول " شحات "؛ " يقينا سيجئ قطار آخر يا ابن عمى في غضون القرون المقبلة "(ص ١٩)قولا حقيقيا وليس على سبيل السخرية أو السهو.

وفي نهاية القصة يحدث انقلاب آخر للمعنى حين نرى أنفسنا أمام إشكالية بالغة الخطورة وهي: هل يكفي وجود هذا "القطار "وغيره من نواتج الحضارة ليجعل من هذه "الجزيرة "أو غيرها مجتمعا حديثا؟ بتعبير آخر: هل تتمثل الحضارة فيما "نستعيره "من الآخر أم فيما "ننجزه" بأنفسنا؟ إن إجابة هذا السؤال يمكن استنتاجها من تأمل مصير ذلك القطار الذي حمل "زهيرة" و "درباس"اللذين تخلصها من ميراث الجزيرة وتقاليدها التي تهدر آدمية الإنسان، " فقد خرج هذا القطار عن مساره!! وأوغل سيرا في الصحراء!! ليستقر به الحال جوار خيام البدو!!فانتقلوا فيه وامتلأت عرباته بنعاجهم!! ودلال القهوة، اثنتان وعشرون عربة غرست عجلاتها في رمل الصحراء!! " (ص ٢٠)، بينما يتحول درباس وزهيرة إلى طائرتين يلقيان ما علق في أجنحتها من عباءات مطرزة وبقايا إحدى الخيام

ويختتم الراوي الغبى –كما يصفه السارد المتماهى مع الكاتب – القصة بقوله " ستحط العباءات المطرزة وبقايا الخيمة على قريتنا غدا بفعل الريح المرتدة وسنصنع منها أحجبة للأحياء وللموتى " (ص ٢٠). وهكذا تستمر دورة التخلف بما يعنى تغلب الواقع على ما قد يقوم به بعض الشخصيات من مبادلات وتحاول تجاوز هذا الواقع.

ولا أود سرد حكاية "زهيرة " و " درباس " فمن اليسير الرجوع إليها (ص ١٣،–) لكننى يمكن أن أشير بإيجاز إلى أنها تدور حول قهر "الأنثى" ثم انتقامها حين واتتها الفرصة، فقد أرغمها "درباس" – الزوج– على المضاجعة في الوقت الذي سمعت فيه بوفاة أبيها، وقد أجادالكاتب في تصوير تداخل مشاهد الموت والمضاجعة التي لا تفترق عن الموت كثيرا (ص ١٤) ثم تأتيها الفرصة لتفعل الفعل نفسه مع "درباس" يوم وفاة أبيه مهددة إياه بافتضاح أمره، وفي هذه الحالة يتحول "الجنس" إلى فعل "تطهير " من إرث القهر واستعباد "الأنثى " وكأنهما يعودان به –فعل الجنس– إلى "جنتهما الأولى "يلعب المكان دورا رئيسيا في تأكيد دلالات هذه المجموعة القصصية وهو – على تعدد صوره – مكان "مقبض " لا تجد فيه "الذات " ملاذا جسديا أو نفسيا، على نحو يذكرنا برواية عبدالحكيم قاسم "قدر الغرف المقبضة " فهى أماكن يخترقها البرد والصقيع والفئران والذباب، وهي أماكن هامشية لأنها تحتل أسفل البنايات – البدروم – تواجه العراء فوق سطوحها وكأنها ملفوظة إلى "أسفل " أو إلى "أعلى " وهي بهذه الوضعية لا تكاد تنتمى إلى الجماعة البشرية لأنها تقف دائما بعيدا عنها أو على أطرافها. وهي حالة تطلق طاقة السخرية الكامنة في أعماق الذات

بوصفها حيلة من حيل الدفاع عن النفس: " شهب سوداء خالها تنطلق من تحت عقب الباب لتختفي وتتلاشى في مطبخه الملحق بالغرفة، ففر إلى المطبخ، فإذا بها لم تكن شهبا بلا ثلاثة من الفئران وقد اصطفوا أمامه لا يأبهون المقدمة " (ص ٢٦). وتستمر حالة السخرية في التصاعد حتى يرى الراوي نفسه " في وضع مطابق ومساو في الارتفاع والقيمة لتمثال زعيم الأمة " (ص ٣٣). وتتأكد حالة السخرية هذه بفعل حس المفارقة لأنه – أي الراوي – سوف يسمع – في هذه الحالة من الانتشاء والزهو – ضحكتها، ضحة المرأة البيضاء صاحبة البيت التي يأتى زوجها " وهو يقلب الساطور على راحة اليد اليسرى، والمرأة البيضاء تصهل كأفراس البراري بضحاكتها من خلفه.. تساقط زعيم الأمة، ليرى في أحلامه أعضاءه، وهى تتناثر أمام عينيه، ولكنها لا تقطر دما " (ص ٣٣).

في قصة "الذباب ٢"، وقد جعل الكاتب عنوانها على هذه الصورة للتفرقة بينها وبين "الذباب"لسارتر، وإن كان هذا الذباب –كما يقول – متشابها هنا وهناك، في هذه القصة تبدو حركة الوعى متراوحة بين بلدة الراوي في الصعيد و حى الخليفة في القاهرة، وسوف نكتشف أن الذباب – بوصفه دالا على نفسيات بعض البشر – متشابه هنا في القاهرة وهناك في الصعيد؛ مما يؤكد اغتراب الراوي الذي يتحدث بضمير الغائب، فقد ظل " يحاول أن تألف عيناه المباني الكبيرة وهي التي لم تألف سوى المبانى الصغيرة، يحاول أن يكون ككل القاطنين في هذه المدينة بألف وجه وألف ضمير " (ص ٦٧). ثم يرد على ذهنه خاطر غريب وهو أن يهاجم المدينة كلها بقنابل "الذباب" الذي يزحم غرفته، غير أن الأكثر غرابة وشذوذا

هو أن المستهدفين قد استأنسوا الذباب ولم تضر هذه الحرب سوى بالمساكين والضعفاء (ص ٨٧).

ومن القصص الجميلة حقا والتي تخلصت من الاستطرادات الكثيرة التي اعترت بعض قصص المجموعة – قصة " جلبابه لم يزل ناعما " وبطل القصة صبي يدعى "عرباوي" ولنتأمل دلالة الاسم الذي يمكن أن يكون دالا على حالة "العرب "، وتحكى القصة عن تمسك "عرباوى" بثوبه القديم الذي كان يرتديه منذ سنوات، ولا يرضى بغيره بديلا، وعبثا تحاول الأم إقناعه بأنه كبر ولم يعد الثوب مناسبا له، فيقترح عليها أن تقوم بترقيعه، فما هو هذا الجلباب الذي جعل من عرباوى مسخا وكاد يخنقه ويحوله إلى جثة هامدة؟! ربما كان الكاتب يرمز بذلك إلى التقاليد القديمة البالية التي تقيد خطا أصحابها في حين ينطلق الآخرون نحو " المستقبل " الواعى بالتقدم والحرية، وتتضح هذه الدلالة حين نضع هذا الجلباب في مقابل الثوب الذي اشترته الأم لعرباوى وأوصى به أبوه قبل موته، ولنتأمل قول الأم له: " رأى [أبوك] أن ألفك في بردتى وأهرب بك إلى أرض مصر، وأن ألبسك ثوبا وأهتم بأن تكون خيوطه من نبت نبت على ضفاف نهر الله، فلا تقوى على رؤيتك عيون الشيوخ والأمراء والسلاطين والمماليك والملوك، وستكبر هكذا قال لي بين الفرحين وبين الملاحين وصناع الأزمنة الأحلى " (ص ٩٢). إن رحلة الهروب التي تشير إليها الأم أشبه برحلة مريم والمسيح عليه السلام إلى أرض مصر هربا من طغيان إعدائه، لكن عرباوى يستبدل بهذا الثوب الذي سيحرره ويجعله قريبا من " ملح الأرض ": الفرحين والملاحين وصناع الأزمنة الأحلى، يستبدل عرباوى بكل هذا ثوبا قديما يقيد خطاه

ولا يجد حلا لسخرية الناس منه كلما ارتداه إلا أن ينتظر مجئ فرسه المطهم!! الذي لن يأتى، ولو أتى – حقا – لأصبح – هو الآخر– موضع سخرية الآخرين.

في قصة " حيث تكون جثتى. هناك تجتمع الكلاب " يظهر ما يسمى بالتصوير المشهدى، لكن هذا التصوير المشهدى ليس مقصودا لذاته، بل للتعبير عن حدث القصة الأساسي، فالقصة تبدأ بتصوير مشهد اجتماع مجموعة من الكلاب حول "كلب " غريب: " عشرة على واحد، ولا يرى منه لون ولا شكل فقد اختفي بين أرجلهم وأنيابهم ولا يدل عليه سوى دمه الذي انتثر على أفواههم " (ص ٤٤). هذا المشهد تمثيل أولى لقصة "الحكاء " – بتعبيرات القصة – مع الآخرين، لذلك لم يكن غريبا أن تهجم هذه الكلاب عليه بعدإشارة من رئيسها "انتفض الحكاء في شرفته وهو يقاوم أو يدفع تسعة أفواه مسلحة بالأنياب الحادة عن جسده " (ص٤٤). ثم سرعان ما تتكشف هذه الكلاب عن شخوص آدمية كانت سببا مباشرا في تعذيب الحكاء الراوى بطل هذه القصة.

ويبدو تأثر هذه القصة بالفن المسرحي حيث تتحول شرفة "الحكاء" إلى ما يشبه خشبة المسرح ويتحول الجيران في الشبابيك والبلكونات إلى جمهور، ويتناوب الحكاء والشاعر – وهما شخص واحد – سرد الحكاية أمام الجميع "كان لزاما كي يقوى على الإكمال أن يسلم هذا الجزء من حكايته لشاعر يتشقق عن جلد الحكاء " (ص ٤٧). واللافت أن أسلوب القصة نفسه يتغير عندمايبدأ الشاعر في سرد الحكاية فيصبح أقرب إلى الشعر على مستوى التصوير والشكل الكتابي (ص٤٨) ويتراوح السرد بين

الحدث القريب نسبيا والماضى البعيد وتشير العلامات الزمنية إلى هذين البعدين "عشرون شتاء مرت، قبل العشرين وأكثر من ذلك، ألقت بي عربات قطار في زخم القاهرة " (ص٤٩)كما يربط السرد بين الخاص والعام، فثياب الراوي مرقعة تماما مثل تاريخ بلاده وثقافتها التى رقع "الخلفاء الفقهاء السفهاء العلماء السوقة " (ص ٥٢).

هذه هى المجموعة القصصية الأولى للكاتب عبدالعزيز نايل الذي بدأ حياته الأدبية شاعرا صاحب صوت متميز، وأنا أدعوه إلى الإخلاص لفن القصة القصيرة التي تكاد تكون مهجورة الآن بسبب ما يشاع عن زمن الرواية، كما أدعوه إلى التخلص من الاستطرادات الكثيرة التى تثقل بنية القصة وألا يستسلم لغواية السرد، وأن يجعل لغة الشخصية مناسبة لمستواها الثقافي والاجتماعي، فليس من المعقول أن تقول إحدى الشخصيات البسيطة في القصة الأولى "أى نعم والله ما أظنه يبكى على أبيه....إن هى إلا مصيبة أكبر من ذلك بكثير " (ص١٣) أو أن تقول زهيرة لدرباس وهى تدعوه لنفسها... هيئت لك " (ص ١٧) وغير ذلك كثير مما يوحى بأن صوت الراوى هو المسيطر وليس صوت الشخصية القصصية أما عن الاستطراد فيكفي أن نعرف أن قصة " حيث تكون جثتى.... " تبلغ عشرين صفحة كان من الممكن إيجازها إلى أقل من نصف هذا العدد فالقصة القصيرة – كما قيل عن الشعر قديما – لمح تكفي إشارته ليس فقط تحقيقا لفنيتها بل تفعيلا لقدرات القارئ في تلقى النص الأدبي.

آلية التحول في "البنت اليمامة " لصلاح عبد السيد

يبدو لي أن الآلية العامة التي تحكم بنية المجموعة القصصية "البنت اليمامة " للكاتب المبدع: صلاح عبدالسيد هي آلية "التحول" الدائب، سلبا أو إيجابا فلا شئ يستقر على حالته التي تبدى بها، وينسحب هذا التحول على "الفرد "كما ينسحب على مدينة بأسرها، ففي قصة "المواء"يلتبس الوصف بحيث يمكن أن يكون دالا على "الأنثى" و "المدينة" معا حين يقول: "وجهها الذي كان ضوءا.. ماله تلون واصطخب وأصبح له ضجة "

من أين يأتى كل هذا الضجيج كأنه بكاء جماعي لا يعلم مصدره على وجه اليقين، حتى يكتشف مصدره "قطعة لحم رجراج".. مدمم مغمضة العينين تموء "كأنها مضغة التخلق الجديد الذي يخرج من وسط القبور التي يتكدس فيها الأحياء ومن بين العربات الفارهة التي تخترق المدينة، إنها العالم الجديد الذي يخرج من تناقضات التفاوت الاجتماعي: (القبور / العربات الفارهة)، وتبدو هذه المضغة، كأنها ضالة السارد، الضالة التي يضعها لصق قلبه يدخلها في ذاته تصبح جزءا منه، في هذه اللحظة لحظة العثور على ذلك الشئ المفتقد يجدهم أمامه "جنودا يتمترسون خلف مصفحاتهم والبنادق الموجهة إليه " وينتزعون منه قطعة اللحم المدمم ويستوقفون آخرين وينتزعون منهم قطع اللحم التي تموء، ويدفعونهم

بالبنادق، لكن الصوت يستمر ليس من قطع اللحم هذه المرة، ولكن من السارد، ورفاقه الذين يساقون بالبنادق: " كنا كثيرين... وكنا ندق في الشوارع.. ولم تكن قطع اللحم الرجراج المدمم لصق قلوبنا... لكنا كنا نموء ".

تبدو هذه القصة كما لو كانت أنشودة افتتاحية، أنشودة الذات التي تنامت من الفردية إلى الجمعية في مواجهة عالم شائه ممسوخ، ولعل هذا ما يفسر تقديم السارد لهذه القصة من خلال ضمير المتكلم على عكس كل قصص المجموعة التي تم تقديمها من خلال ضمير الغائب. وكما تداخلت "الأنثى" مع "المدينة " في القصة السابقة للدلالة على التحويل الجماعي، فقد تداخلت في قصة "البنت اليمامة " مع الطبيعة من خلال بعض الإشارات الاستعارية السريعة، بل إن حمل هذه المرأة لا يتم إلا في الفضاء حيث تنقر اليمامات البيض جسدها العاري وتضرب بأجنحتها بطنها حتى تشعر المرأة بأن شعاعاً من نور يخترق جسدها إلى الأحشاء وبأنها تحمل على الفور، هذا "التخييل " المتعمد هو تمهيد لولادة "نعمة الله " أو "البنت اليمامة " محور صراع القصة بين طرفين رئيسيين:"ابن عمها " المتطرف الديني والسلطة.

يحاول الطرف الأول فرض وصايته عليها منذ طفولتها، وعندما يحدث صدام بين الطرفين تظهر السلطة بعرباتها المصفحة، ويظهر في إحداها " الضابط الشاب الممشوق " فتتخيل "نعمة الله" أنه فارسها وتنخدع بها حتى ينالها، وحين تجلس فوق الأرض تندب عارها تنطلق "رصاصة الجهم الملتحي إلى قلبها "إن موت "نعمة الله "هو موت لقيمة "عالية" موت لهذه

الروح القادرة على التحليق والسمو والصعود بفعل طرفين لا يبدو ان – في النظرة التأملية –نقيضين حيث يجمع "القمع " في أجلى صورة وأخفاها بينهما.

لكن صلاح عبدالسيد لا يتركنا أسرى هذا القنوط فكما انتقلت عدوى الصوت إلى السارد ورفاقه في القصة الأولى فإنه يخرج بنتا يمامة أخرى من بين أحشاء "نعمة الله" وهى تلفظ أنفاسها الأخيرة: "يشهق الجسد، ينتفض، يتقلص، وتخرج منه يمامة صغيرة..بيضاء.. مضمومة الجناحين وتفتح عينيها وتنطلق مع اليمامات البيض إلى الأعلى ".

لا تتوقف القصة عند صلاح عبدالسيد عند لحظة قصصية محددة، بل تبدو القصة مكتزة بالأحداث، وتعكس الحياة الكاملة لبعض الشخصيات، الأمر الذي يجعلها مهيأة تماما لأن تكون مشاريع روائية، وهو ما دفع الكاتب إلى الاستعانة ببعض التقنيات، التي تمكنه من استعراض كل هذه الأحداث في إطار القصة القصيرة، ومن ذلك الدخول المباشر إلى الحدث القصصى، فبدايات القصص تبدو بلا تمهيد، وغالبا ما تبدأ بحرف العطف "الواو" مما يدل على وجود أحداث سابقة يمكن اكتشافها ضمنا أو يقوم الكاتب باسترجاعها داخل السرد.

وبعد البدايات تأتى الأحداث متتابعة سريعة، دون توقف طويل أمامها بحيث يمكن استعراض مرحلة زمنية طويلة من خلال عدد قليل من العبارات، كما تبدو الاستفادة من الفن السيمنائي واضحة.

لا شئ ينتهى تماما في هذه المجموعة القصصية، لم يستطع القمع إخماد

صوت المقاومة في قصة "مواء"، و "البنت اليمامة " تلد شبيهتها قبل أن تموت "و"المبروك"الذي استشهد في حرب "٧٣" يطارد أخاه الذي شارك رجال الأعمال وعقد الصفقات مع "أعداء " الأمس، وفي قصة "عودة الملامح " تستعيد الشخصية المقهورة قوتها المهدرة بعد أن تكتشف أنها ليست وحيدة، ويتحول الجسد المقهور إلى نار تحرق تلك العصا التي تستعبدها منذ سنوات، في اللحظة التي يستعيد فيها صاحب الجسد إرادة المواجهة، إنها جدلية أشبه بجدلية البركان الذي يبدو كامنا تحت طبقات الأرض ثم يفاجأ الجميع بقوته وعنفوانه.

"البيضاء".. رواية البحث عن اليقين

النقلة الموضوعية التى أحدثتها المقاربات النصية الحديثة تتمثل في ذلك التحول المهم من "أيدولوجيا " الكاتب إلى " أيدولوجيا " الكتابة، حيث أصبح من المستقر – نقديا – أن "النص " الأدبى ليس " وسيطا " محايدا للتعبير عن " أيدولوجيا " المؤلف أو الطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها ويعبر عن رؤيتها للعالم طبقا لمقولات لوسيان جولدمان، ومن جانب آخر فان " النص " ليس – أو لم يعد – انعكاسا آليا مباشرا للواقع، لأن مثل هذه الرؤية التبسيطية لعلاقة " النص / الواقع " تغفل جانبا مهما تتمايز به النصوص الأدبية وهو جانب التشكيل الجمالى الذى يحمل – في أحيان كثيرة – دلالات مغايرة تتجاوز وعى المؤلف (١).

إن غياب مثل هذه الرؤية النقدية يفسر – في جانب منه – ما أثير حول رواية " البيضاء " ليوسف إدريس من التباسات تعلقت بسياق كتابتها – ١٩٥٥ – أثناء اعتقاله بوصفه عضوا في أحد التنظيمات اليسارية، ثم نشرها عام ١٩٦٠ وهى الفترة التى شهدت حملة الاعتقالات الثانية لليسار المصرى،وقد زاد من هذه الالتباسات نشرها منجمة بجريدة " الجمهورية " جريدة الثورة والمعبرة عن توجهاتها (٢).

إن مثل هذه القراءات لا تؤدى بنا إلى رؤية علمية لـ " النص " الأدبى تتجاوز – طبقا لمقولة ألتوسير الأساسية – أوهام الأيدولوجيا " وراهنية

الوقائع التى شكلت مناخ تلك الفترة.

كان لابد من هذه المقدمة النظرية لكى نخلص إلى نتيجة أساسية وهى أن " البيضاء " – شأنها شأن أى نص روائي – تشكيل جمالى لرؤية ليست منجزة بصورة نهائية هى في حالة تخلق دائم مع كل فعل قرائى، وهى رؤية لاتنفصل – بداهة – عن وعى الكاتب أو السياق التاريخى بتركيباته المتعددة لكنها تظل مفتقرة إلى فعل التأويل الذى لا يتعامل معها بوصفها صدى لوقائع راهنة أو مرآة مستوية لوعى مسبق.

- آلية الإحالات الواقعية:

يحرص يوسف إدريس في " البيضاء " على تأكيد علاقتها بفترة تاريخية محددة، هذه الفترة التى يصفها بأنها " فترة خطيرة من فترات الحياة في بلادنا، فترة لا أعتقد أن أحدا تناولها "،ويصف الرواية بأنها " وثيقة حية " لها، بما يعنى أننا أمام " إيهام " بالواقعية، تصل إلى درجة التسجيل " التوثيقى "، وهو مايشير إلى أولوية محتوى " النص – الرسالة " قياسا بالتشكيل الفنى، مما جعل الكاتب نفسه يصفها بأنها " تقليدية الشكل والطريقة " لأن " الشكل مهما كان لا يتعدى دوره كشكل، والحقيقة تبقى حقيقة رغم أية طريقة تروى بها ". هذه الأقوال – وهى محل مخالفة شديدة – تعكس هيمنة " الأيدولوجيا " التى تتماهى – عند إدريس – مع الحقيقة، لكنها – في جانبها الإيجابى – تعكس ما كان يسميه إدوارد سعيد بـ " عالمية النص " بمعنى انتمائه إلى "عالم " محدد وداخل سياق تاريخي وفكرى يترك آثاره على بنية " النص " الروائى.

ونحن ندرك – بوضوح – أن تصريحات الكاتب مهما بلغت أهميتها لا ينبغى أن توجه مسار التأويل، فـ " البيضاء " ليست مجرد شكل " تقليدى " يحاول تقديم " حقيقة " ما، تماما كما لا يستطيع أحد تصديق ديستوفسكى أن رواية " الممسوس " – على سبيل المثال – مجرد كتيب صغير يخلو من الفن (٣).

واللافت – حقا – أن هذه الإشارات التمهيدية التى تتصدر الرواية تنطوى على مفارقة واضحة مع " المتن " الروائى نفسه، لأنه يخلو من أية إشارة زمنية مباشرة، وكل ما نستطيع أن نستنتجه من أحداثها أنها تقع في أواخر الأربعينيات من قبيل الإشارة إلى " لجنة الطلبة والعمال التى كانت تقود الكفاح ضد المفاوضات " (٤) أو انتماء " يحيى " [بطل الرواية] إلى تنظيم يسارى يسعى إلى تحرير مصر من الاحتلال وتربطه علاقات بتنظيمات أوربية مماثلة هدفها تحرير المستعمرات في الأقطار المختلفة ووجه الخطورة التى يشير إليها يوسف إدريس في هذه الفترة أنها شهدت صعود الحركات الساعية للتحرير بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وربط القضية الوطنية بالقضايا الاجتماعية والسياسية بما يعنى تأكيد حرية الوطن والمواطن، وصعود حركات اليسار والإخوان المسلمين والطليعة الوفدية وغيرها من ألوان الطيف السياسى، واطراد المقاومة ضد الإنجليز في مدن " القناة "، وكأننا – بالفعل – أمام حالة من المخاض لم يوقفها إلا حريق القاهرة وفرض الأحكام العرفية، الأمر الذى مهد لنجاح ثورة الضباط الأحرار وبدء مرحلة جديدة مغايرة في تاريخ مصر.

كان لابد من استعراض هذه الأحداث لكى يتضح أن زمن كتابة هذه

الرواية (١٩٥٥) لا يتزامن مع زمن أحداثها (أواخر الأربعينيات)، وأن يوسف إدريس – أثناء الكتابة – كان يستعيد "فترة " قريبة عايشها بنفسه وشارك في أحداثها، وأن كلتا الفترتين قد تركت آثارها على الرواية.

- وضعية الراوى:

هناك أكثر من علاقة تؤكد التماثل – الذى لايصل إلى حد التماهي – بين الراوى / بطل الرواية " يحيى مصطفي طه " والكاتب الفعلى [الاشتراك في مهنة الطب / الانتماء السياسى] مما يقترب بالراوية من نمط " الرواية السيرية " لكنها – هنا – تبدأ من مرحلة متأخرة أثناء عمل الراوى طبيبا في " ورش " السكك الحديدية، واشتراكه في تحرير مجلة التنظيم اليسارى، وتعرفه على " سانتى " اليونانية " البيضاء "، وتلعب تقنية " الاسترجاع " دورها في استدعاء بعض الملامح الأساسية في طفولته [قسوة الأم وعلاقته المتوترة معها] ومراهقته [فصل أبيه من العمل واضطهاده]، ولو استعرنا تسميات د.زكى نجيب محمود في كتابيه " قصة نفس " و " قصة عقل " لا يسعنا إلا أن نقول إن " البيضاء " أشبه بـ " قصة وعى " أوقصة البحث عن " وعى" أو " يقين " أو " إجابة " عن أسئلة الراوى التى لا تنتهى، فقد بدت علاقتة بقادة " التنظيم " – منذ البداية – علاقة إشكالية، ولعل هذا ما يفسر حضور " الذات " من خلال توظيف ضمير "المتكلم " الذى يقوم على الإفضاء وطرح أسئلة " الذات " وهواجسها، كما يتخذ وضعية الراوى " التقريبى " الذى يتوجه بصورة مباشرة إلى " المروى عليه " الخارجى / القارئ الضمنى المفترض الذى يستحضره وعى الكاتب ويتوجه إليه بالخطاب، وهى وضعية تعكس –

كذلك – ضغط "الأيدولوجى" وهيمنة الطرح " المعرفي " مما يقربها – البيضاء – من نوعية "رواية الأطروحة" طبقا لتصنيفات معجب الزهرانى(٥).

لكن هذا الوصف لا يعنى افتقار الرواية إلى طابع التجربة الشخصية،فالحق أننا لم نتبين المنظور الفكرى للراوى إلا قرب انتهاء الرواية في صدامه الأخير مع " البارودى " – قائد التنظيم – بعد خروجه من " السجن " بينما ظلت تجربة علاقة الراوى ب، " سانتى " هى المهيمنة على متن الأحداث على مدار الفصول العشرة الأولى، أى ما يزيد عن نصف الرواية التى تبلغ تسعة عشر فصلا، كما أنها – أى هذه العلاقة – ظلت أشبه بـ " النص " الموازى لعلاقات الراوى برفاقه السياسيين ومجادلة أطروحاتهم الفكرية، ولا شك أن هذا التداخل بين الخاص والعام ليس غريبا على " الرواية السياسية " التى تعد – في شكلها المثالى وكما يقول إيرفنج هاو – " عملا خاصا بالمشاعر الداخلية، ومن أجل أن تكون الرواية رواية على أى حال لابد أن تحتوى على التمثيل المعتاد للسلوك والشعور البشرى " (٦).

والحقيقة أن فصل التجربة الذاتية عن الأطروحات السياسية، في رواية " البيضاء " أمر بالغ الصعوبة، فهذه العلاقة [يحيى / سانتى] التى نصفها بالشخصية ليست إلا تمثيلا فنيا لعلاقته بـ " الآخر " الغربى على مستويات التشابه والاختلاف، والانجذاب والرفض وهو ما وسم هذه العلاقة المتوترة على مدار الرواية.

- لعبة المرايا:

يتخذ الراوى – كما ذكرت – وضعية الشخصية الرئيسية المشاركة في الأحداث، وهى وضعية تعنى مساواة معرفة " الراوى " مع معرفة الشخصيات المحايثة له في السرد، وبتعبير آخر يمكن أن نقول إن الراوى لا يعرف عن الشخصيات إلا ما تقوله هى عن نفسها أو عن غيرها، فالراوى – إذن – ليس عليما وليس كلى المعرفة حيث لا " يتحكم في مصائر شخصياته ويعرف دواخلهم ويحيط بأسرارهم، وليس أدل على ذلك من أن " سانتى " – أقرب الشخصيات إليه – ظلت سرا مغلقا عليه،ولم يعرف – حتى نهاية الرواية – حقيقة مشاعرها ناحيته، وأن ما عرفه عنها أو عن علاقتها بزوجها كانت هى مصدره الوحيد، وأكثر من ذلك أن بعض صفاتها الحسية الظاهرة كانت غائبة عنه ولم يدركها إلا من خلال رؤية الآخرين لها، بما يعنى أن تقديم الشخصية الروائية كان يخضع لما يمكن أن نسميه بـ " بلعبة المرايا " حيث لا يمكن التعرف على جوانب الشخصية المختلفة إلا من خلال انعكاسها على مرايا الآخرين، وإيجازا يمكن القول إن تقديم " الشخصية " السردية يتم من خلال أسلوبين: الأسلوب " المباشر [تقديم الشخصية لنفسها] والأسلوب " غيرالمباشر الحر " [تقديم الآخرين للشخصية من خلال صياغة الرواى]، وإذا كانت هذه هى استراتيجية البناء التى تقوم عليها " البيضاء " فلايستقيم وصفها – كما ورد في قراءة د.أمينة رشيد المهمة لها – بأحادية الرؤية أو افتقارها إلى " المفارقة " التى تعتمد على " تكسير الأصوات بأصوات أخرى " وذلك لأنها – أى المفارقة – " شكل لايتبلور إلا مع نضوج المجتمعات، عبر

إنضاج الوعى الطبقى وإزدهار الجماليات القائمة على الحرية الحقيقية: الرؤية الرافضة للسلطة والناقدة للحياة و للذات معا "(٧) فالحق أن هذه الرؤية الرافضة للسلطة والناقدة للحياة وللذات معا هى ما نجده في رواية " البيضاء " ليس فقط من خلال الأيدولوجى الذي يتأكد بصورة مباشرة في ثلثها الأخير بل من خلال بنيتها الفنية ذاتها على نحوما يظهر فيما يمكن أن نسميه بـ " بنية التقابلات ".

- بنية التقابلات:

من الأطروحات النقدية المهمة التى ذهب إليها د.شكرى عياد أن لكل تيار أدبى " ثنائية ضدية " تسم مجمل أعماله وتشكل محور الصراع الأساسى داخلها، ففي " الكلاسيكية " نجد محور الصراع يدور – غالبا – بين الحب والعاطفة الفردية و " التقاليد " المجتمعية التى تستمد من خلال الأخلاق الواجبة سلطتها، بينما يغلب على الرؤية الرومانسية مبدأ الصراع بين " المادة " [الجسد] و " الروح "، ومع الواقعية بتنوعاتها المختلفة أصبح الصراع دائرا بين " الفرد " و"المجتمع " بمستوياته المتراكبة، وبين " الفرد " والجماعة الثورية التى ينتمى إليها من ناحية و"السلطة " بمفهومها الشامل من ناحية أخرى سواء كانت سلطة المجتمع أو السلطة السياسية،وهذا كله توصيف صحيح ويمكن أن يعد مقياسا لفكرة الانتقال من تيار مذهبى إلى آخر،لكن الصحيح –أيضا – أن مبدأ اختراق هذا القانون العام يظل فاعلا بصورة مطرودة، وأن الأعمال الأدبية المتميزة لا يمكن إرجاعها إلى مبدأ صراعى واحد، وهذا ما نلحظه على " البيضاء " التى تتسع بنية تقابلاتها بصورة لافتة، فنجد – من ناحية – ذلك الصراع

بين " الحب " و " التقاليد الثورية "، فقد كان " يحيى " يستشعر – طوال الوقت – التناقض بين عاطفته إزاء " سانتى " ولقاءاته اليومية معها وما يفرضه عليه انتماؤه التنظيمى من واجبات وتقاليد ثورية،في عمليات إحلال واضحة " للتنظيم الثورى " مكان " التقاليد " المجتمعية في الرؤية الكلاسيكية،فالتنظيم هو المجتمع " الجديد " الذى يفرض أعرافه وتقاليده الكابحة لنزوعات " الذات " ورغباتها في التحقيق الفردى، وكما اعتاد " يحيى " ورفاقه الخفاء والحركة في " الظلام " أو "الحياة تحت الأرض " بتعبيرات التنظيمات السياسية السرية، فقد انعكس هذا – أيضا – على علاقته، " سانتى " حيث كان يفزع من مجرد التفكير في أن يكتشفها أحد أو أن تفضى بها "سانتى " شاكية من مراوداته الدائمة لها. وأعتقد أن هذه الثنائية تشكل " أرضية " الصراع الأساسية التى تفرعت منها مستويات أخرى عديدة، ومن هذه المستويات شعور " يحيى " الحاد "، " هويته " المصرية في مقابل ما تمثله " سانتى " من حضارة غربية، ولنتأمل كيف كان "يحيى " ينظر إليها في بدايات التعارف الأولى كما يبدو في قوله " كنت أنظر في وجهها ونحن نتحدث عن ضرورة تنسيق الكفاح بيننا وبين إخواننا اليونانيين، وأرسم على وجهى كل علامات الاهتمام بذلك الحديث والتركيز فية، واحتم على ملامحى أن تمثل هذا، ولكنى في واقع الامر أتأملها وأحاول أن أمد عيونى الخاصة إلى نفسها الخاصة، لأتأمل تلك التى قررت أنها لى " (ص ١٠) ورغم أن هذه العبارات تأتى في سياق ذاتى لا يتجاوز حدود التجربة الشخصية فانها – أى هذه العبارات – مشبعة بـ " الأيدولوجيا " كما يقال،لأن تركيبات من قبيل " عيونى الخاصة " و" نفسها

الخاصة " ليست مجانية، ويندر ورودها على لسان " رجل " يبحث عن " الحب " ويتأمل " امرأة " يرى أنها له. إن صفة " الخصوصية " التى يخلعها الراوى على نفسه وعلى الآخر تصنع درجة من " التمايز " الذى يتناقض – مبدئيا – مع حالة " التوحد " التى يستدعيها "الحب " أو يسعى إلى تحقيقها، وهى – إذن – خصوصية الهوية التى ينبغى – عند إدريس – الحفاظ عليها في إطار علاقتنا بـ " الآخر " وتعاوننا معه أو انجذابنا إليه، وهو الموقف نفسه الذى تؤمن به " سانتى " والذى ظهر في تشبيهها للإنسان بالسفينة التى ترفع علم " بلادها " في أى مكان تذهب إليه أوقولها لـ " يحيى " لو قلت لك إننى أحبها [مصر] عن اليونان فلا تصدقنى، كما لا يخلو تمسكها بزوجها من الدلالة ذاتها رغم محاولات يحيى المتكررة في استمالتها، وهى علاقة ينبغى تأويلها على هذه الصورة لنفسر كم التناقضات التى امتلأت بها مشاعر " يحيى " إزاءها، فهو مرة يرى في أبيها شبيها بالخواجة الذى فصل أبيه من عمله وأذله وطرحه تحت أقدامه، ويرى ضرورة اغتصابها بالقوة وطرحها تحت أقدامه على نحو ما يظهر في أحد " منولوجاته الطويلة " حذاؤها أنيق جديد غال، أتكون غنية؟ أيكون أبوها خواجة صاحب أطيان، مثل الخواجة صاحب البنك الذى كان يعمل عنده أبوك في المنصورة وفصله من عمله؟ أبوك كان يعمل كاتبا عند الخواجة الغنى جدا الذى فصله في لحظة وشرده. لماذا لا تنتقم لكرامة أبيك فيها؟لماذا لا تغتصبها فورا وتطرحها تحت أقدامك كما طرحوا أباك تحت أقدامهم " (صـ ٨٦) ومرة يراها صورة الجمال النقيض لقبح بلاده وتخلفها وفقرها.

عند هذا المستوى تنفتح الرواية على بنية " تفاعلية " أخرى تتمثل في ثنائية " الإبداع و التقليد " من خلال التناقض بين منظور " يحيى " السياسى ومنظور " البارودي " قائد التنظيم، وهى علاقة [يحيى / البارودى] كانت تسير باطراد من " مرتبة التقديس " إلى حدود " التمرد " والتشكيك في حقيقة " فقدان " بصره بعد خروجه من " السجن "، وقد بدأ تمرد "يحيى " عندما لاحظ " مسافة " الانفصال بين مايقوله " البارودى " والواقع حيث " كان يتكلم عن مصر ولكننى كنت أحس أن مصر التى يتكلم عنها غير مصر التى أعرفها، وكان يتكلم عن " الثورة " ولكنى أحس من أعماقى أن الثورة التى يتكلم عنها غريبة تماما عن نفسى وكأنها ثورة أجنبية " (ص ١٨٢) إن البارودى – في هذا المقتبس – يمثل نمط " الأيدولوجيا " المستعارة المفارقة للواقع وهو – بهذا – على النقيض من رؤية " يحيى " الذى يمثل نمط " المثقف العضوى " طبقا لتسمية جرامشى، فعلى الرغم من ضيقه الدائم بالحى الشعبى الذى يسكنه نجده – في لحظات بارقة – يقول " لأمر ماكنت أحس أنى في هذا البيت أحيا وسط شعبنا بكل عيوبه ومزاياه " (ص ٦١) كما كان عمله طبيبا لورش السكك الحديدية سببا في اقترابه من " العمال " فتتكشف له المسافة بين الرؤية المثالية لهم من خلال أدبيات التنظيم اليسارى، والرؤية الحقيقية لهم، دون أن يمنع ذلك تبنيه لقضيتهم ودفاعه عن حقوقهم وتصويره لمعاناتهم اليومية وتحايلهم على قرارات الإدارة التعسفية (ص ٦٣، ١٩٨) وفساد عضو " النقابة "، حتى بدا الأمر في نظر " يحيى " انقلابا للقيم، وتفجر داخله الحقد على تلك الأوضاع " التى تجعل من أمثاله [عضو النقابة]

زعماء للعمال وسكرتيريين... الأوضاع التى تجعل من الأطباء لصوصا ومرتشين،والقرارات التى تصدر وتجبر الناس على التحايل والكذب و طرق الأبواب الخلفية وتخلق من الأبرياء أعداء وهمجيين " (ص ٢٠٨).

هذه الخبرة الحياتية التى كان " يحيى " يكتسبها يوميا جعلته يؤمن بضرورة البدء من هؤلاء "الناس" بمزاياهم وعيوبهم وعدم تحكيم التصورات الذهنية النمطية حولهم التى تلغى " كافة الفروق بين الشعوب والخبرات والثورات " (صـ ١٨٣) بدعوى مسايرة العلم والحضارة والتقدم،ورغم عشق " الراوى " لكل ماهو أوربى وتمنيه أن له مثل " قدرتهم العجيبة على الإبداع والنظافة والنظام " دون أن يتخلى عن هويته وخصوصيته.

إن حديث الراوى عن ضرورة معرفة " الناس " يتوازى مع حديثه فى سياق آخر عن حاجتنا إلى " أنبياء من البشر يحملون بيمينهم حسنات الإنسان وبيسراهم سيئاته، أنبياء غير معصومين، حكماء من المخطئين، لا يقف الواحد منهم فوق ربوة عالية ويرسل لنا حكمته العليا السامية " (صـ ١٤٠) إن هذه الرؤية لا تصدق على المنظور الأيدولوجى والسياسى فحسب بل تصدق كذلك على منظور الراوى – ومن ثم رؤية يوسف إدريس – الى طبيعة الكاتب الذى ينبغى أن،يتخلى عن صورة الكاتب / النبى مالك الحقيقة الذى يتحدث إلى الناس من " فوق ربوة عالية "، وهى الدعوة التى صاحبت ميلاد المذهب الواقعى فى الأدب بصورة عامة.

- اللغة وإيقاع الرواية:

السمة الأولى التى يمكن أن نلاحظها على لغة " البيضاء " هى أنها

تتجاوز مستويات اللغة الثلاثة: الفصحى والعامية واللغة الثالثة التى انتهجها توفيق الحكيم في بعض أعماله، إننا أمام تقنية جمالية تعتمد على مايمكن تسميته بـ " المزج اللغوى " بين المستويات الثلاثة مشكلة بذلك "لغة فنية " لا تجد فارقا جوهريا بين الفصحى والعامية، واللافت – حقا – أن يوسف إدريس يعتمد على هذا " المزج اللغوى " سواء داخل السرد أو الحوار على عكس القسمة الروائية الشهيرة بين لغة السرد الفصحى ولغة الحوار العامية.

لكن هذه اللغة لا تسير على مستوى " أدائى " واحد، حيث يمكن تمييز مجموعة من مستويات الأداء اللغوى، يأتى في مقدمتها مايمكن أن نسميه بـ " الأداء البرهانى " العقلى الذى يعتمد على الحجاج و المساجلة، ويظهر هذا الأداء في مطارحات الراوى حول رؤى الجماعة اليسارية أو ما يطرحه حول مفارقة " الحكمة " لعالم البشر لأنها صادرة عن أناس بلاغرائز،ولننظر كيف يؤدى هذا المعنى الجدالى: " كنت أقول لنفسى: لا بد أن الحكماء العقلاء أناس بلا غرائز،والناس العاديون بشر لهم غرائز، فلا بد أن الحكماء ليسوا بشرا،وحكمتهم لا فائدة منها،فالحكمة موجودة منذ أن وجد الإنسان، ومنذ أ، وجد وهو لا يتبعها. ومنذ أن وجد والمسافة بينة وبين المثل العليا يصورها له حكماؤه هى هى لم تتغير، وكيف تتغير والذين يطلقون الحكمة أناس بلا غرائز و لا رغبات ولا نزوات؟ " (ص ١٤٠).

تبدو " السجالية " البراهانية واضحة في الاقتباس السابق من خلال استخدام الأسلوب التقريري " الجازم " الذى يغلب عليه نمط الجملة "

الخبرية "، والترتيب المنطقى القائم على "الاستنباط " الشبيه بالأسلوب " الرياضي " [بما أن.... إذن] وفي نهاية الاقتباس يغلب الأسلوب الاستفهامى لتفعيل دور القارئ في استنتاج المعنى.

ويغلب الأسلوب نفسه الذى يتراوح بين " الخبر والإنشاء " فيما يبدو بعيدا عن الطرح البرهانى / التعليلى مثل علاقة الراوى بـ " سانتى " في بداية الرواية حيث نجد هذا التوجه المباشر إلى القارئ " الضمنى " مثل: " لماذا نكذب على أنفسنا؟ "، " ماذا أقول لكم؟ "، " سوف أقول لكم كل شئ عن قصة حبى "، " إن لكل منا قصة حب دفينة وضعها في أغوار نفسه ". أو الاعتماد على التعميم من خلال صيغة التنكير: " يخيل لى أن ما من امرأة قابلت رجلا وما من رجل قابل امرأة إلا وسأل كل منها نفسه: ترى هل يصلح الآخر لى؟ " أو الاعتماد على التقابل: " قبل الزواج وبعده "، " في عنفوان الصبا وذبول الشيخوخة "، كل هذا قبل أن يبدأ في طرح بدايات تعرفه على " سانتى ": " أنا أيضا حين قابلت " سانتى " قلت هذا.. " (ص٦).

وتأثرا بهذا الأسلوب " البرهانى " تشيع – على مدار الرواية – الجمل الاعتراضية التوضيحية أو الاستدراكية و اطراد تطور البنية الزمنية المتنامية وتتابع الفصول والربط اللغوى بينهما من خلال حروف العطف.

وعلى العكس من هذا، وهو مايعد قسيما أسلوبيا مع ما سبق نجد الرواية – في آلية شبه متواترة – تعتمد على أسلوب المنولوج الشعرى خاصة في المواضيع التى يستحضر فيها الراوى صورة "سانتى " فتملأ عليه

أقطاره ويتجلى وجهها في كل شئ، وتكاد تكون في بعض "الصور الروائية " التى رسمها الراوى لها (صـ ٢٥٥)، قوة كونية وليس هذا عجبا حيث شببها في أحد الحوارات معها بـ " فينوس "، فهى القادرة على إشاعة " الجمال " و " الحب " اللذين يتناقضان مع " الجو الملبد المشحون " الذى يحيط بـ " الراوى " في عمله السياسى ومكان إقامته ومكان عمله ويلاحقه في زياراته المتباعده لأهله في " الريف "، وهى التى تمتلك فاعلية الحضور في وعى الراوى سواء بإرادته أو رغما عنه ويعتمد هذا الأسلوب الشعرى الغنائي على التكرار والجمع بين الحسى والمعنوى والقريب والبعيد والأشياء والأشخاص مشكلا بذلك ما يسمى بـ"جماليات التجاور " التى تستجيب لانتقالات تيار الشعور بين هذه التقابلات.

كما يتفرع عن هذا الأسلوب ما يسمى بـ " المنولوج الدرامى " (صـ ٨٦) حيث تتصارع في نفس الراوى مشاعر الحب والضيق وحميمية التواصل والرغبة في الانتقام.

ويعد التكرار بنية أساسية في تشكيل إيقاع هذه الرواية سواء كان تكرارا للموقف [لقاء الراوى وسانتى في مواعيد ثابتة، اجتماعات أعضاء المجلة...] أو كان تكرارا لبعض العبارات و السمات الأسلوبية.

ولا شك أن تداخل هذه الأساليب وحوارها يشكل لغة روائية تتوازى مع تقابلات البنية الدلالية في توزعها على المحاور المشار إليها على مدار البحث.

الهوامش:

١ – يمكن الرجوع في ذلك إلى الأمثلة العديدة التى يزخر بها كتاب " ضرورة الفن " لأرنست فيشر.

٢ – تحولت الرواية – في بعض هذه القراءات – إلى " وثيقة " إدانة للكاتب واتهام له باصطناع نوع من التقية السياسية.

٣ – نقلا عن " دراسات في نقد الرواية " د. طه وادى صـ ٢٢٩ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

٤ – " البيضاء " يوسف إدريس صـ ٦٦ مكتبة مصر، وسوف نشير إلى رقم الصفحات فيما بعد في متن البحث

٥ – " القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية " د. معجب الزهرانى ضمن كتاب "الرواية العربية – ممكنات السرد " مجموعة مؤلفين ص ١٠٩ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – الكويت ٢٠٠٩.

٦ – نقلا عن دراسات في نقد الرواية " ص ٢٢٩ مرجع سابق.

٧ – " المفارقة الروائية والزمن التاريخي – دراسة مقارنة بين التربية العاطفية " لفلوبير و"البيضاء " ليوسف إدريس " د. أمينة رشيد فصول صـ ١٧٣ المجلد الحادى عشر العدد الرابع ١٩٩٣.

صورة "الآخر" في الرواية العربية

لم تخل مرحلة تاريخية من ذلك "الاتصال "بين الإنسان العربي و "الآخر" بأجناسه المختلفة، وقد اتخذ هذا "الاتصال "صورا عديدة اتسم أغلبها بـ "الصراع" الذي وصل إلى حدود المواجهة العسكرية في أكثر مستوياتها تدميرا واستباحة. ورغم الطبيعة "السجالية" التي وسمت هذا "الصراع" فمن الممكن القول إن العرب قد حققوا عدة انتصارات حاسمة أكدت غلبتهم منذ صدر الإسلام وحتى نهايات الحروب الصليبية، فقد كانت موقعتا "القادسية" و "اليرموك" حاسمتين في القضاء على أكبر امبراطورتين في ذلك العصر وهما إمبراطورية"الفرس" وإمبراطورية"الروم"، كما كانت موقعتا "حطين" ثم "عين جالوت" حاسمتين في القضاء على أكبر خطرين يهددان البلاد العربية والإسلامية في العصر الوسيط وهما خطر "الصليبين" و "التتار".

وبهذين الانتصارين الكبيرين استراح "العرب" إلى قوتهم، في الوقت الذي بدأ فيه "الأوربيون" البحث عن أسباب ذلك الانتصار الذي أحرزه العرب عليهم، ومنذ نهاية "الحروب الصليبية" وحتى مطالع "العصر " الحديث تزامن تطور "الغرب" و "تراجع " العرب في اطراد واضح، لم ينتبه إليه "العرب" إلا مع حملة "نابليون" على "مصر" بوصفها قلب المشرق "العربي".

وكان على العرب والمصريين تحديدا بعد ذلك الانتصار "الغربي" عليهم أن يفكروا –كما فعل الأوربيون من قبل – في أسباب هذا "النصر" وذلك "التقدم " الهائل الذي وصل إليه "الغرب"

وقد ترتب على ذلك ظهور اتجاهات ثلاثة:

الاتجاه "السلفي"الذي رأى في "التراث" أساسا رئيسيا وربما وحيدا لاستعادة "النهضة" مرة أخرى، والاتجاه "التغريبي" الذي أكد ضرورة أن نكون صورة من "الغرب"بخيره وشره،حتى نكون جديرين بالانتماء إلى "الحضارة" الحديثة، والاتجاه "التوفيقي" الذي آثر الجمع بين "الأمرين" ("التراث" و"الحضارة الغربية ") في محاولة لم تخل من التناقض في كثير من الأحيان.

وإن كان لنا أن نطرح هنا طرحا مغايرا فمن الممكن القول إنه ينبغى علينا أن نستبدل بثنائية "الأصالة والمعاصرة " ثنائية "الإبداع والاتباع" في تعاملنا مع "التراث" و "الحضارة" الحديثة على حد سواء، محكمين في كل ذلك خصوصية "الواقع" ومتطلباته ولا نجازف كثيرا إذا قلنا إن "الرواية" العربية بوصفها "ديوان" العرب المعاصرين وأكثر "الأنواع" الأدبية موضوعية واقترابا من "الواقع" قد حققت – بوضوح – ذلك "الطرح" المغاير في توصيف علاقة "الأنا" و"الآخر" وعلاقة "الأنا" بسياقها التاريخي الذي يشمل واقعها وواقع "الحضارة" الغربية معا.

كثيرة هي الروايات التي تناولت علاقة "الأنا" و "الآخر " منذ "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" لرفاعة الطهطاوي و "علم الدين " لعلى

مبارك و "حديث عيسى بن هشام " لمحمد المويلحي و"أديب" لطه حسين و "عصفورمن الشرق " لتوفيق الحكيم و "قنديل أم هاشم "ليحيى حقى و"البيضاء" ليوسف إدريس و "الحى اللاتينى " لسهيل إدريس و "محاولة للخروج" لعبد الحكيم قاسم.

على أن "أصوات"سليمان فياض تمتاز بمجموعة من الخصائص اللافتة التي تفارق بينها وبين الروايات السابقة، وقد تجلى هذا التمايز على مستوى "البنية"الفنية بعناصرها المختلفة: الشخصيات والزمان والمكان.

نحن إذن لسنا – مع هذه الرواية أو غيرها – أمام "أفكار" مسداة بصورة مباشرة بل أمام "بنية " فنية متعددة المستويات ومنطوية – بداهة– على العديد من الدلالات، وهو ما سوف يحكم تحليلنا لهذه "الرواية" بوصفها نموذجا متميزا في توصيف تلك "العلاقة" المركبة بين "الأنا" و"الآخر".

١ - بنية "الشخصيات":

يمكن القول – بداية – إن هذه "الرواية" تقدم مجموعة من "الشخصيات" المتقاربة من حيث أهميتها داخل "البناء" الروائي، مما يعنى أننا لسنا أمام "شخصيات" رئيسية و "شخصيات" ثانوية، باستثناءات قليلة لا تخل بهذا الحكم العام، كما أننا لسنا أمام شخصية ذلك "البطل" الذي نراه في "أديب " أو "قنديل أم هاشم " أو "عصفور من الشرق " على سبيل المثال.

ولعل هذا ما يفسر ابتعاد شخصية "حامد مصطفي البحير ى " عن

ذلك الحس "الاغترابي" الفادح الذي وسم أغلب إن لم يكن كل "الشخصيات "الممثلة لعلاقة "الأنا"بـ"الآخر" في الروايات السابقة.

فـ"حامد مصطفي البحيري"ينجح في "باريس" ويصبح أحد أثريائها ويتزوج من "باريسية" وينجب طفلة وطفلا ثم يعود – وهذا هو الأهم – إلى أهله وقريته الدراويش لكي يساعدهم وينهض بحياتهم، فهو إذن "شخصية" قادرة على "التعايش " هناك دون إحساس بـ"الاغتراب" أو افتقاد لـ "الهوية"والشعوربـ"الانتماء"إلى جذوره الأولى، وعلى "التعايش" هنا دون إحساس بـ"القنوط "التام على الرغم من كل ما لاحظه من مظاهر "التخلف" و"الفقر" بل إن هذه "المظاهر" ذاتها هي ما دفعته إلى "العودة" ومحاولات مواجهتها بدأب وإصرار.

ولا تتضح سمات " شخصية " ما على مستوى الحياة ومستوى الفن إلا بما يجاورها من "شخصيات" فعلى الرغم من أن "أحمد البحيرى" هو أكثر الشخصيات "قرابة" – وليس قربا – من شخصية "حامد البحيرى" فإنه يمثل النقيض "الإنساني" و "الفنى" لها حيث يقول في موضع متقدم من الرواية: "أشعر بغيرة من حامد (شقيقه) وأقارن بين ما له وما لي، وحاله وحالى، وزوجته التي لم أرها بعد و زوجتى. حتى أننى رأيت في الحلم، ذات ليلة، أننى أقتل حامد بسعادة ".

ومع تطور "الأحداث" تتطور تلك "الغيرة" إلى "جشع" واضح في تعامله مع مال "أخيه" بل وطمع في "زوجته" بعد أن يقع في غرامها غراما شهوانيا مرذولا على أننا لا ينبغى – إذا أردنا تفسيرا فنيا يتجاوز

التفسيرات القريبة – التعامل مع هذه "الرغبات" الكامنة في نفس "أحمد البحيري" تعاملا أخلاقيا فحسب، وهو أمر يتأكد من وقوع كل شخصيات "الرواية" من الرجال في غرام "سيمون" بدرجات متفاوتة مما يعكس – في تأويله الفنى – تلك النظرة "الشرقية" الشبقية السائدة إلى "الغرب".

ومن جانب آخر كانت شخصيتا "المأمور" و "العمدة" مهتمتين بـ "المظهرالعام" المخادع –في الحقيقة – لواقع "القرية" الحقيقي.

ولا يبرز من بين شخصيات الرواية بوصفه امتدادا لشخصية "حامد البحيري" إلا "محمود بن المنسى" فهو الشخصية الوحيدة في الرواية التي تعرف "الفرنسية". وتصبح وسيطا بين "سيمون" و "شخصيات" الرواية في غياب "حامد البحيري" وهو "الشخصية" الوحيدة التي تتجاوز الحلم بجسد "سيمون" إلى الحلم بعلم "باريس" والعمل فيها.

نحن إذن أمام ثلاثة "أنماط" في التعامل مع "سيمون" بوصفها تمثيلا لذلك "الآخر" أو تمثيلا لـ "الحضارة الغربية" إجمالا على نحو ما يظهر من ذلك التحديد:

- أحمد البحيري: علاقة نهم مادي وجنسى
- المأمور والعمدة: علاقة مواجهة سطحية تقوم على المظاهر الخادعة.
- محمود بن المنسى: علاقة معرفة حقيقية بالحضارة الغربية.

ولا يأتي حصار "سيمون" وقتلها في النهاية إلى على يد مجموعة من

"نساء" القرية اللاتي مثلن شخصية "اعتبارية" واحدة تضافر أفرادها على "ختان""سيمون" عنوة وبطريقة بدائية أفضت بها إلى "الموت"، وهو أمر يوحى بأن قتل "سيمون" لم يأت إلا على يد أكثر العناصر تخلفا على مستوى الواقع والرواية. وهو "مشهد" يوحي – على المستوى الكنائي – بأن عوامل "التخلف" الغائرة في عمق "الواقع" لابد أن تكون طاردة وقاتلة لمظاهر "التحديث" التي مثلتها "سيمون" حين شرعت في الكتابة عن "القرية" ومداواة "عيون الأطفال" تمهيدا للرؤية الصحيحة على مستوى "البصر" و "البصيرة" معا.

٢- طبائع مختلفة لبنية "الزمان":

تبدو "المفارقة" بين "الزمن" الذي تحيا فيه "الدراويش" (القرية التي وقعت فيها أحداث الرواية) و "الزمن" الذي تحسه وتحياه "سيمون" واضحة، حيث يتسم "زمن" القرية بالرتابة والبطء مبتعدا عن التحديد الدقيق بـ "الساعات" و "الدقائق" فهو لا يزال يدور في إطار العلامات "الطبيعية" من خلال حركة "الأرض" وما يترتب عليها من "شروق" و "غروب"،يقول "محمود بن المنسى" موضحا طبيعة هذه "الحركة" الطبيعية داخل "القرية": "الشمس لم تزل تشرق، وتغرب أيضا في موعدها. النجوم لم تزل تبزغ في الليل نجمة إثر نجمة " (ص ٩) ومع تعاقب هذه "الحركة" تتبدل حركة "الشخصيات" مع كل بداية رحلة جديدة، لحركات الشمس الأربع، في سماء قريتنا، ثم مع بزوع نجمة مجهولة، إيذانا برحلة الظلام والنوم والجنس والأحلام. والنسوة ينزعن ثياب الليل المنقوشة والملونة، ويرتدين ثياب النهار السوداء، ويغطين رؤوسهن وأعناقهن بطرح خفيفة السواد " (ص١٠).

حيث نلاحظ هنا تسابق حركة "الطبيعة" و"حركة "الشخصيات" التي لا تعرف غير هذه "العلامات" الطبيعية المبدلة لسلوكياتها.

وإذا كان "الشروق" و "الغروب" وحركة "النجوم" محددة لمرور "اليوم"، فإن حركة "السنين" تحدد بمرور "الأجيال" هكذا على نحو تقريبي غير محدد، على نحو ما يظهر من قول إمام "المسجد" إن "الثأر من قوم سيمون يسقط بمرور سبعة أجيال " (ص٢٤).

وقد يظهر الإحساس الماضوي بـ "الزمن" من خلال "اللغة" المستخدمة، على نحو ما يظهر من قول "العمدة": "البلدة كلها في حالة طوارئ واستعدادات لاستقبال حامد بن مصطفي البحيري، الذي فتح الله عليه في بلاد الأعاجم، وزوجته سيمون القادمة معه من بلاد الفرنسيس، والفرنجة، والأعاجم " (ص٢٢).

حيث تنتمى مفردات من قبيل "الأعاجم" و "الفرنسيس" و "الفرنجة" إلى لغة العصور "الوسطى" بمحمولاتها الماضوية الواضحة.

لا شك في أن الحياة في ظل هذه الحركة "الطبيعية" الدائبة موحية بفاعلية "الزمن" وهيمنته على "الإنسان" وليس عجبا في هذه السياق نسبة مصائر "الإنسان" تبدلاتها إلى ذلك "الزمن" على نحو ما قد يظهر من وصف "أم أحمد" لحالات "صاحباتها" اللائي كان "فيهن من أعطاها الزمان البنين والمال، ومن حرمها من الزوج، ثم من الولد، وعاشت في شر حال " (ص٩٣).

وفي مقابل كل هذا كان زمن "سيمون" متسما بالدقة والنظام وموزعا

بين العمل والترفيه والراحة بل إنها قد فرضت نظامها هذا على أسرة زوجها، يقول "أحمد البحيري": " وهكذا فرضت سيمون النظام علينا، وكان حامد يترجم لنا ما تريده، وينقل إلينا ملاحظاتها أولا بأول " (ص٤٢).

وهي لا تنظر إلى ما يلقاه الإنسان في حياته على أنه معاناة وتعذيب بل بوصفه خبرة بالحياة تؤكد فاعلية الإنسان في مقابل هيمنة "الزمن" التي لاحظناها سابقا. يقول "محمود بن المنسى":"قلت لسيمون بالفرنسية إن حامد قاسى كثيراوتعذب. كان ماثلا أمامي، ما كان يحكيه لنا من مغامرة حياته، فابتسمت سيمون وقالت لي: بل خبر الحياة "(ص٧٣).

وهكذا نلاحظ إحساس "سيمون" بـ "الزمن" ومن ثم بـ "الحياة" هو نقيض رؤية "الدراويش" لـ "الزمن" باستثناءات قليلة تمثلت في شخصية "محمود بن المنسى" بوصفه امتدادا متطورا لـ"حامد البحيري" من ناحية وشخصية واصلة – بوعى وفاعلية – بين واقعها وواقع الحضارة الغربية من ناحية أخرى.

٣- المكان هنا والمكان هناك:

في موضع متقدم من الرواية تبدو "الدراويش" مكانا "طاردا" لشخصية "حامد البحيري" حيث غادرها هاربا من قمع "أبيه" وهو لا يزال في "العاشرة" وظل بعيدا عنها ثلاثين عاما لا يعلم عن أهله شيئا،في حين بدا "المكان" هناك مكانا "جاذبا" ومحققا للثراء والمعرفة والخبرة بالحياة.

وحين يعود "حامد البحيري" بعد هذه الرحلة الطويلة يرى "مشهد

القرى الطينية الواطئة، المتلاحقة، والوجوه الذابلة السمراء، المصفرة الممصوصة " (ص٣٥) في ثبات "مكاني" بمستواه "المادي" و "الإنساني" يتوازى مع ثبات "بنية الزمن" وحين يتذكر "بيته" القديم يتذكر "ظلامه وأنه مدفون في الحارة من ثلاث جهات بين البيوت"(ص٣٩).

إن صفة "الظلام" هنا لا تقتصر – بتأويل بسيط – على جانبها "المادي" بل تحوى – ضمنا – ذلك الجانب "المعنوى خاصة إذا وضعت في مقابل وصف "باريس" بعاصمة "النور" على لسان "محمود بن المنسى": "هذه سيمون قادمة لتوها من عاصمة النور، من بلد البوليفار، والسربون، والحى اللاتيني، وغابة بولونيا، وميدان الشانزليزيه " (ص٣٠).

حيث يرتبط "النور" هنا بأماكن "العلم" و "الفن" وأحياء تجمع "المثقفين"، مما يؤكد دلالة "النور" المعنوية والمعرفية، ويؤكد استمراره باستمرار هذه الأماكن على عكس "النور" المادي المؤقت الذي عم "الدراويش" أثناء استقبال "سيمون" ثم سرعان ما كسر "الأولاد" "زجاج ورتاين الكلوبات والفوانيس المعلقة على نواصى الحارات، فعادت الدراويش إلى ظلامها القديم " (ص٥٧).

وإذا كان ما سبق قد احتاج إلى بعض "التأويل" فإن صفة "التخلف" المرادفة لـ"الظلام" قد تكررت صريحة في أكثر من موضع من الرواية، يقول "محمود بن المنسى": "أخذت عيوننا ترى ذلك الشئ الجديد الوافد، المثير للدهشة، يسقط على قريتنا من حالق، ونقع تحت وطأته في شعور بالتخلف والعار، والترقب المبهور الأنفاس، والخوف من أن نرى أنفسنا

بعيون جديدة،ومن أن يرانا آخر، ذلك الآخر القادم من عالم الغيب، الذي لم تعرفه بيننا أبدا، سوى عقول قليلة من أبناء قريتنا " (ص١١). يوضح هذا "المقطع" أكثر من صفة لـ "المكان" منها التخلف والعزلة شبه المطلقة حتى ليبدو عالم "الآخر" كما لو كان عالم "غيب" لا يطلع عليه إلا القليلون.

وإذا كان "المكان" يأخذ صيغة "المجاز المرسل" في دلالته على "الإنسان" فإن "الإنسان" يعود بدوره لكي يتخذ نفس الصيغة في دلالته على "المكان" القاطن فيه أو القادم منه، وهكذا يمكن القول إن وصف "العمدة" لـ "سيمون" دال على رؤيته لذلك "المكان" البعيد الذي لا يعرف كنهه، يقول: " ظل خيال سيمون معى. لم يبارحنى طيفها وأنا نائم. حسبت مرة أنها حورية من الجنة، ومرة جنية خرجت من البحر، ومرة فتنة سلطها الشيطان على الدراويش في صحبة حامد البحيري" (ص٥٥).

وهو "وصف" يتوازى مع دلالة "عالم الغيب" السابقة. وإذا كان عالم "سيمون" قد ظل غامضا ومجهولا بالنسبة للكثيرين فإن عالم "الدراويش" قد انكشف تماما لـ "سيمون" بمظاهر تخلفه المختلفة: المرض، الوسائل البدائية في الزراعة، الفقر، بساطة البيوت، مستوى المعيشة إلى آخر هذه المظاهر التي تمثل نقيض عالمها.

يبدو مكان "الدراويش" حقا مكانا "متدنيا" إذا ما قيس بـ"مكان" "سيمون" (باريس)، لكن الكاتب يلفتنا أو يعود بنا إلى أحد الأماكن التاريخية التي مثلت "ندا" قويا لـ"باريس" بل وتغلبت عليها في النهاية ممثلة

في "ملك فرنسا" وأعنى بذلك "دار ابن لقمان" التي زارتها "سيمون" مع "محمود بن المنسى" لترى "المكان" الذي أسر فيه "ملك فرنسا" وشهد نهاية حملته على "مصر" وكأن الكاتب يحاول الإيحاء بأن تخلف "المكان" – أي مكان – ليس قدرا لصيقا به بل هو رهين واقع "سياسي" و " اجتماعي " يربطه بـ "التخلف" أو يدفعه إلى "النهوض".

نلاحظ – من خلال ما سبق – اعتماد الكاتب – بصورة أساسية– على ما يسمى بـ"البطولة الجماعية " التى لا تعنى – بالضرورة – القيام بأدوار إيجابية أو متسمة بـ "الخيرية" بل قد تعنى – خاصة مع الرواية الحديثة – القيام بأدوار مضادة لطموحات "الشخصية" الساعية إلى النهوض بنفسها وبواقعها، وهو ما لاحظناه في تضافر أغلب الشخصيات – بأساليب مختلفة – على قتل طموح "حامد البحيري" وقتل "سيمون" المباشر والرمزى معا.

كما نلاحظ أن "مكان" أحداث "الرواية" هو "قرية" مصرية وليس "مدينة" غربية كما حدث مع بعض "الروايات" التي تناولت الموضوع نفسه، وقد انعكس ذلك على طبيعة "الصراع" داخل "الرواية" حيث دار – أساسا – مع مظاهر تخلف "المكان" الاجتماعية والفكرية، مبتعدا بذلك – على العكس من بعض الروايات الأخرى – عن الصراع مع تقاليد "الحضارة الغربية" و "اغتراب" الشخصية "المصرية" و "العربية" داخلها والحق أن قتل "سيمون" – على الرغم من إمكانية حدوثه واقعيا – هو قتل " رمزى" يوحى بقتل "ثمرة" ذلك "الالتقاء" الحر المتكافئ بين "الحضارة" المصرية و "الحضارة الغربية على يد أكثر العناصر تخلفا على

مستوى "الرواية" (مجموعة النساء)، وهو أمر يتأكد – بوضوح – من خلال آخر عبارات "الرواية" التي وردت على لسان "الطبيب" حين يسأله "المأمور" عن "سبب الموت الحقيقي" فيرد عليه مضطربا: " نعم. آه.... موتنا، أم موتها؟! " (ص١٢٠) لأن ما حدث دال – في حقيقة الأمر – على موت ذلك "الواقع" الذي عجز عن استيعاب ما جاءت به "سيمون".

وإذا كان الكاتب قد اعتمد – جزئيا – على ترميز هذه "الحادثة" فإنه قد اعتمد – بصورة موسعة – على التعبير بـ "المشهد" الروائي على نحو ما يظهر من السلوكيات المتباينة إزاء إحدى صور "حامد " و "سيمون"، داخل "باريس حيث " توقف أحمد عند صور الفندق والمطاعم طويلا. بينما توقفت زينب محدقة في صور الباريسيات اللاتي يظهرن في خلفية الصور. أما الحماة فقد احتفظت طويلا بصور حفيديها: البنت والإبن، بل راحت تطرى وسامتهما وجمالهما " (ص٨٤).

إن حركة عيني كل شخصية من هذه الشخصيات تعكس – بلا شك – إحدى صفاتها الرئيسية التي تحكم حركته على مدار الرواية.

والأمر نفسه يمكن ملاحظته في "مشهد" اقتحام " حامد" لـ " البحر" الدال على صفة "المغامرة" بوصفها إحدى صفات "حامد" الفارقة بينه وبين أغلب شخصيات "الرواية" المحكومين بأفق "القرية" المحدود (ص٧٢).

تقوم " الرواية" – إضافة إلى ما سبق – على اصطناع بنية "الرواة المتعددين" حيث تناوب على سرد أحداثها مجموعة من الشخصيات

المتباينة فكريا واجتماعيا: المأمور، والعمدة،ومحمود المنسى، وأحمد البحيري، وحامد البحيري، وأم أحمد، و زينب.

كما تقوم – على مستوى "البناء" الزمنى العام – على بنية "زمنية" تعاقبية باستثناء مجموعة مذكرات "محمود بن المنسى" التي اعتمدت على "الاسترجاع".

ولاشك في أن اصطناع بنيتى "الرواة المتعددين" و "الزمن " التعاقبى من السمات الفنية التي تؤكد انحياز "رؤية" الكاتب إلى "التعدد" و "الحوارية" و "التطور" المطرد مما يعد نقيضا "فنيا" لبنية "القرية" الساكنة والأحادية والمنغلقة على نفسها.

وهكذا يمكن القول إن الكاتب لم يطرح صراحة "أفكاره" بصورة مباشرة بل قام بتوظيف كافة عناصر "الرواية" الفنية إيحاء بهذه الأفكار وغيرها مما ينبغى أن تستوحيه المقاربات النقدية النافذة

مكان للحب والجريمة في "قصر الأفراح"

"الحب" هو القيمة المطاردة في هذه الرواية، وهو ذاته القيمة التي تدفع أصحابها إلى التمرد على تلك التقاليد المتوارثة التي تشبه نواميس الكون، و"الحب" ليس مجرد طاقة وجدانية بقدر ما هو اختيار"حر" لطرف العلاقة الآخر الذي تبادله الشخصية عواطفها ووجداناتها. من ذلك الاختيار "الحر" تبدأ "أزمة" الرواية، وأزمة "شخصيتها" الرئيسية التي كانت تساق – بحس تراجيدى واضح – إلى أقدارها المحتومة، والشخصية الرئيسية هنا، أو الشخصية "موضوع" الصراع و "أحد" أطرافه في آن واحد، هي شخصية "نجوى" التي تختلف – على أكثر من مستوى – عمن يحيط بها، هذا الاختلاف الذي تأكد بفعل العديد من الوسائط المعرفية التي اخترقت تقاليد "المكان" ومحاولات إحكام السيطرة عليه، كما تأكد بفعل ما يمكن أن تسميه بـ "هجرة النصوص"، فقد كانت أشعار "صلاح عبدالصبور" مادة التواصل وتفجير العواطف بين "نجوى" و "على" الطرف الآخر لاختيارها الحر الذي تخطى حاجز التقاليد والثارات القديمة بين أسرتيهما، عند هذا المستوى تبدو "العلاقة" فعلا فرديا مجازفا في مواجهة مجتمع بأسره، بمؤسسته "السياسية" التي يصل استبدادها إلى درجة إحساس الجميع بحضورها الدائم المقبض كأنها "روح تحوم حولهم وتسيطر عليهم " ومؤسسته الدينية التي لا تعرف غير اللغة الآمرة والناهية، والمؤسسة

التعليمية التي تلفظ – على الدوام – ما يخترقها من أفكار وافدة، والتي تقوم على فعل المراقبة الدائمة حتى يغدو من بداخلها امتدادا متماثلا للخارج في صورة متجانسة تؤكد إحكام السيطرة على "نزوعات" الذوات الفردية ورغبتها في التمايز، والحق أن ذلك لا يتم إلا بإلغاء "الوعى" بالحياة وتوجيهه الدائم إلى ما يتم بعدها، فلم يكن من قبيل المشاهد المجانية داخل الرواية أن تعقد ندوة حول "غسل الميت وتكفينه" لطالبات إحدى المدارس بعد إجهاض محاولتهم تقديم عرض مسرحى.

المرأة إذن هي أضعف حلقات هذا التراتب المجتمعى الذي لا يرى فيها إلا موضوعا "للمتعة" ومصدرا "للفتنة" التي ينبغى محاصرتها، وهو ما يؤكد ابتداء ثنائية "الذكورة والأنوثة،التى توازيها ثنائية "الحاكم والمحكوم" على المستوى السياسي و "المتأصل والوافد" على المستوى المعرفي، و"الثراء الفاحش والفقر " على المستوى الاجتماعي والذي مثل وعيا صادما لشخصية "نجوى" حين "رأت ما كان الأب خائفا منه، أبنية صغيرة محاطة بعشش وتنكا من الصفيح، رجالا ونساء يرتدون مزقا من الملابس، مساكن آيلة للطيران في مهب الريح، مياها قذرة ونشعا يحيط بها " وقد تكررت هذه المشاهد "حول محيط المدينة الفخمة " في صورة أقرب إلى صورة "الهوامش" البشرية التي يتم استبعادها عن أماكن إقامة "السادة"داخل "المدينة الفخمة " وفي هذا السياق يأتى "قصر الأفراح" بوصفه ذروة إنشائية حديثة، وقد لعب هذا "المكان" دورا لا يقل أهمية عن دور الشخصيات الروائية، فهو "قصر الأفراح" المنتظرة لزواج "نجوى" من "ابن عمها" المسافر للتعليم بالخارج وهو "مكان"اللقاءات الغرامية بين "نجوى"

و"على" ثم بين والد نجوى وزميلتها "ميار" و هو "المكان"الذي سيتم فيه – قرب نهاية الرواية– تنفيذ خطة والد"نجوى" للتخلص من "ميار" بعد حملها منه، ومن "على" بعد اكتشاف علاقته بـ "نجوى" وذلك بقتل "ميار" واتهام "على" بهذه الجريمة، وهكذا يصبح "قصر الأفراح" صورة مصغرة لما يحدث داخل المجتمع أو مسرحا يعكس ما به من مستويات عديدة: قوة التقاليد التي تربط "نجوى" بـ "ابن عمها دون إرادة منها، محاولات التمرد على هذه التقاليد من خلال علاقة "نجوى" و "على" النظرة المجتمعية للمرأة بوصفها أداة "للمتعة" من خلال علاقة والد "نجوى" بـ "ميار".

وعلى مدار الرواية يبدو الصراع حادا ومكتوما بين النظام المجتمعى العام والرغبات الفردية، كما يبدو التناقض واضحا بين "المعلن" و "الخفي" وفي هذا السياق تأخذ "الثياب" حكم "الدال" الرمزي الذي يتسق مع ما يفرضه "المجتمع" أو يظهر له ما يريده، ويخفي – في الوقت ذاته– ما تريده "الذات " كلما ازدادت حدة "المراقبة" ازدادت صور "التحاليل" وسلوكيات "التمرد" الخفية أو "المعلنة"أحيانا فقد غمرت "المدينة" منشورات إثر اتهام "على" بجريمة القتل تؤكد أنه "مظلوم" وهي وسيلة من وسائل "المقاومة "العديدة في مواجهة القمع المفروض،لكن وسيلة "المقاومة"الأهم والأكثر جذرية تأتي في نهاية الرواية بعد مقتل "على " وأثناء "عرس" "نجوى" وابن عمها، حيث تتجمع قبيلة "على" وتحيط بـ "قصر الأفراح"وتشعل فيه "النار" ومن الممكن تأويل "النار" – هنا – بأنها وسيلة "تطهير " وخلاص من عناصر الفساد التي ظلت ممسكة بزمام الأمور على مدار الرواية.

هذا العالم المركب الذي ينبنى من شخصيات عديدة رئيسية وثانوية ويراوح بين أماكن متباينة "القصور، الصحراء، المدارس، الحدائق "كان من المناسب لتقديمه استخدام ضمير الغائب ووضعية الراوي العليم التي تتيح إمكانية الانتقال من مكان إلى آخر واستبطان الجوانب المختلفة للشخصيات وهذا ما التزم به الكاتب على مدار الرواية باستثناءات قليلة لا تتجاوز عدة سطور استخدم فيها ضمير المتكلم على لسان "نجوى" في التعبير عن مشاعرها إزاء "على".

يلعب الوصف دورا أساسيا في بنية هذه الرواية سواء أكان متجها إلى وصف الشخصية أو المكان أو ما يمكن أن نسميه بالوصف المشهدي فعلى مستوى الشخصية نجد على سبيل المثال تصويرا بارعا لشخصية "السياف" على المستوى الحسي والنفسي والسلوكي كما نجد المراوحة بين وصف القصور والصحراء تأكيدا لسمة المفارقة وهي السمة ذاتها التي نجدها في الوصف المشهدي بين مشاهد التعذيب ومشاهد الاحتفالات كأن الرواية تؤكد من خلال كافة عناصرها ذلك التقابل الحاد بين عالمين متصارعين داخل البنية السردية وخارجها.

"الحائط ".. رواية الحلم الذي هوى

التيمة الموضوعية البارزة في أغلب أعمال الكاتب صلاح عبدالسيد سواء الروائية أو القصصية أو المسرحية هي تيمة "القهر " الاجتماعي؛ وهذا ما نلاحظه في روايته الجديدة "الحائط" من خلال تصويرها لقصة بطلها الرئيسي "عوض عبدالله" ابن إحدى القرى المصرية الفقيرة؛ وقد تبدى هذا الحس الاجتماعي في تصويره لطبيعة المكان والشخصيات، وخاصة "البيت"الذي عاش فيه طفولته وصباه والذي يقدمه على هذه الصورة "في هذه القرية المطمورة وسط الليل والصمت والوحدة يقبع بيتا مكوما... في آخر الطريق الزراعي الضيق المختنق بالتراب المتصاعد منه...و حيدا كشاهد القبور وسط الأرض الخراب " (الحائط ص ٧ روايات الهلال العدد ٧٢٤ أبريل ٢٠٠٩).

لقد تجاوزت الرواية الحديثة الوصف "المحايد" للمكان أو التعامل معه بوصفه مجرد "مسرح" للأحداث، فالمكان كما يبدو من الوصف السابق – مشارك للإنسان في فقره وعزلته، وقد نتج عن هذا المكان نمطان من الشخصيات يمكن أن نطلق على النمط الأول نموذج الشخصية "المتكيفة" التي تتعايش مع فقر المكان وعزلته دون أن تتمرد عليه، والنمط الثاني يمثله نموذج الشخصية "المتمردة " المتسائلة، وقد مثل "الأب" الفلاح البسيط نموذج الشخصية الأولى في حين مثل "الابن"– بطل الرواية – نموذج

الشخصية الثانية؛ فالأب يبدو كما لو كان جزءا من المكان حيث يبدو الفقر على ملامحه ويصبح الحزن داخلا في تكوينه العضوي فهو "الحزن الذي يختلط بك وتختلط به فتعاشره لدرجة أن تألفه... ويصبح صفة مادية ملموسة كالطول والقصر ولون العينين فلا يزعجك وجوده أبدا " ص ٧. إن الحزن هو شعور داخلي معنوى يتحول إلى "شئ" مادي ملموس؛ والكاتب حريص – على مدار الرواية – على تحويل "المعنويات "إلى "ماديات"؛ والاعتماد على التصوير "الكنائي" ومن الأمثلة الدالة على ذلك تحول "الحائط" إلى ما يشبه "المرآة "الدالة على الحالة الاجتماعية من حيث الفقر والثراء ويمكننا مقاربة ذلك من خلال وصف الراوي – البطل الرئيسي – لجدار حجرته المتآكلة بعد سفره إلى القاهرة (ص٣١) ثم وصفه لجدران "فيلا" أحد زملائه بالجامعة (ص ٧٢).

يمكن وصف شخصية الابن بالشخصية المأزومة التي تعيش – رغما عنها – واقعا تأباه وتحلم بواقع مغاير لا تستطيع الوصول إليه.

وبين هذين العالمين المتناقضين تنشطر "الذات "وتتأكد أزمتها من خلال رصدها لمفارقات هذا الواقع وطرح أسئلتها الملحة التي لا تجد إجابة تريح عذابها سواء داخل القرية حيث يلاحظ التناقض بين بيته وبيت العمدة (ص ١١) أو داخل المدينة، فبعد أن يتأمل "فيللا" زميله "فارس" يتساءل: " هل يملك فارس (بيه) كل هذه الأشياء وحده؟ ومن أين أتى بها؟! ثم لماذا يتعلم وهو يملك كل هذه الأشياء؟! " (ص ٧٣).

ومن السهل ملاحظة أن هذه الشخصية المأزومة تعيش عالمها

الداخلي أكثر مما تعيش واقعها،طبقا لتقسيمات النقد السردي لطبيعة الشخصيات الروائية؛ فبعد أن يرصد مفارقة عالم المدينة للقرية نجده يقول "في نهاية اليوم كنت قد امتلأت حتى الحافة بمسائل غريبة، هزت وجودي كله وأثارت تأملي الطويل ولزمن طويل " (ص٤٨). فهذه الشخصية وكما يبدو من الاستشهاد السابق تجنح إلى "التأمل" أكثر من جنوحها إلى "الفعل"باستثناء قرارها الأخير بالعودة إلى القرية والتخلص من سقطة الارتباط بفتاة الليل التي اضطر تحت ضغط الحاجة إلى الارتباط بها؛ أو فراره من غواية جارته إذا ما اعتبرنا الفرار فعلا إيجابيا؛ أو تحديه لرغبة "فارس" في استغلاله.

إن هذا الواقع الضاغط على البطل دفعه إلى ما يشبه التصوير السريالي في تعبيره عن نفسه كما يبدو في قوله "التفت الضحكات كالأخطبوط على جسدي، دخت، وسقطت عيناى من وجهى فوق أرض المدرج، فانحنيت باحثا عنهما في سرعة، عندما وجدتهما أعدتهما – في لهفة – إلى مكانيهما... ونسيت أن أمسح التراب العالق بهما " (ص ٦٧) ومن المؤكد أننا سوف نتعامل مع هذه الصورة على نحو مجازي لكنها تظل – مع ذلك – حاملة لطابعها السريالى أو الفنتازي المفارق للواقع، أو تصويره لانشطار ذاته على هذا النحو " عندما استرجعت الأحداث في رأسى انقسمت إلى شخصين كان أحدهما يتمدد في ضعف، منهكا، يجدف على عرقه، بينما الآخر ينظر له ويتفرج عليه " (ص ١١٠).

وليس أدل على أن هذه الشخصية تعيش عالمها الداخلي أكثر من حقيقة واقعها من شيوع تيمة "الحلم" التي تعد بمثابة التعويض النفسى

الذي يخفف وطأة الواقع فهو – مثلا – يرى نفسه على هذه الصورة " رأيتنى أقود عربتى، وزوجتى إلى جواري تتدلل على حلوة كنيفين.. " واللافت أن هذا الحلم يراوده وهو داخل عربة"فارس" الفارهة، لهذا فإنه سرعان ما يتلاشى "وجدت العربة وقد توقفت، وفارس يشير لي بيده، فانتفضت من حلمى مذعورا، ونزلت من العربة في انكسار" (ص ٧٢).

إن هذا المشهد بتكثيفه الدال يعبر عن رحلة هذا البطل التي يمكن وصفها بالرحلة الدائرية أو الارتدادية التي تبدأ من "القرية" إلى "المدينة" ثم العودة ثانية إلى "القرية "أو رحلة "الحلم"الفردي والجمعى في صعوده وانكساره؛ مما يسبب الشعور الحاد بالخواء الذي يقابله البطل في كل شئ " في الحياة، في الناس، في نيفين، في المرأة الفاجرة التي تخون زوجها.. في صاحبة البيت المكتنزة باللحم.. " (ص ٩٦).

وعلى الرغم من هيمنة صيغة البطل الواحد الذي تصور الرواية حياته –مأساته، وتروى بصوته، وتتلون برؤيته للحياة، فقد تعددت النماذج الروائية، فنجد – على سبيل المثال – تلك الفتاة التي قابلها البطل في أول علاقته بالجامعة وهي أشبه بالفتاة – الحلم، حيث تظهر فجأة وتختفي فجأة مثل كل أحلام البطل، وتمثل هذه الفتاة "الوجه العذري" النقى والتي يصفها البطل بقوله "حلوة الوجه، ممشوقة القوام، نظيفة، كأنها مغسولة لتوها بالعطر والندى " (ص ٤٦).

وهي تمثل نقيض "سعدية" فتاة الليل في ملامحها الحسية والنفسية ولا شك أن سيطرة الثانية على حياة البطل وغياب الأولى تعنى غلبة الحياة

التي يرفضها هذا البطل وغياب ما يحلم به؛ كمايقف هذا الوجه العذرى الغائب على النقيض من المرأة المستغلة صاحبة البيت المكتنزة...المحملة بالذهب والعافية، وعلى النقيض من "نيفين" اللاهية التي تنتقل من "ثرى" إلى آخر دون شعور بعاطفة أو ارتباط حقيقي، أو الجارة المتصابية التي تخون زوجها.

لقد كانت حياة البطل أشبه بالسير في حقل ألغام بين كل هذه الشخصيات ولم تكن سقطته الأخيرة سوى تعبير عن الاحتياج النفسى أكثر من الاحتياج الجنسي وقد أجاد الكاتب في تصوير هذا المشهد بصورة لافتة (ص ١٠٩).

كما أجاد في توظيف ما يمكن أن نسميه بالخيال الريفي الذي ظل ملازما له في رؤيته للمدينة كما يظهر من قوله مثلا "رأيتها في ظلام الحجرة تضحك وتتبختر أمامي ورأيت ساقيهاالبيضتين وصدرها المرتفع ولحمها الأبيض الطري كجمار النخيل الأبيض الطري " (ص ٥٣).

أو السخرية الريفية اللاذعة في قوله "أحذيتهم جلدها مشدود ولامع وصغيرة الحجم دائما، أما أحذيتنا فهي مفلطحة.. كأن عربة نقل داست عليها " (ص ٤٨).

إن هذه الرواية الجميلة ليست قصة فرد فحسب بل قصتنا جميعا في تأرجحنا الدائم بين الحلم والحقيقة وأزمتنا بين النقائض التي لا تنتهى.

بوح إدريس على "تحت خط الفقر"

لا تخلو إشارة "إدريس على " في روايته الأخيرة "تحت خط الفقر" إلى الكابت الروسي "مكسيم جوركي" وحديثه المتكرر عنه، إلى الدرجة التي يعنون فيها الفصل السابع بعنوان "الجوركي" من دلالات متعددة، منها تلك التشابهات البارزة بين الواقع المصري الذي عاشه وعاناه وعبر عنه "إدريس على "والواقع الروسى كما يتبدى في أعمال "جوركي" وهو أمر يظهر بجلاء في الرواية التي يحتل فيها "الفقر" وضعيته المركزية ملقيا بوطأته الثقيلة على أغلب شخصياتها، ومتخذا – في الوقت ذاته – مستوياته العديدة التي تبدأ من الاحتياج الحقيقي إلى الطعام والثياب والمأوى وتنتهى بالاحتياج المرير إلى إشباع الرغبات الجسدية والعاطفية والروحية، "الفقر" إذن بالمعنى الشامل هو لعنة "الراوي" التي بدأت معه منذ الطفولة وظلت تطارده دون أن يستطيع الخروج من قبضتها القاسية، إنه أشبه بالآفة الملازمة، وربما ذكرنا هذا بآفة طه حسين في "الأيام"، غير أن الفرق يظل كبيرا بين الروايتين والكاتبين، فقد استطاع "طه حسين" – رغم آفته الملازمة– أن ينتصر وأن يتحقق، ويرجع ذلك – في تقديرى – إلى أن آفة "طه حسين" هي – في النهاية– آفة فردية، مجرد افتقاد لإحدى الحواس، بينما آفة السارد في "تحت خط الفقر" أو لنقل لعنته هي – في الأساس – لعنة اجتماعية شاملة لا يستطيع السارد مواجهتها فرديا، كما لا تستطيع

جماعته البشرية التي يعبر عنها مواجهتها إلا بتغيير بنية المجتمع ذاته، ولا تخلو الرواية من الحديث المباشر عن ذلك في الفصل التاسع والمعنون بـ "يناير ١٩٥٢ – حرائق.. حرائق" والذي يتحدث عن حريق "القاهرة" الشهير.

تبدأ الرواية بالمشهد الأخير من حياة "السارد" القاهرة أغسطس ١٩٩٤ – الوطن العذاب..الرحيل " ثم تعود – فجأة –إلى البداية إلى طفولة السارد في "بلاد النوبة الشمالية ١٩٤٨ " ويستمر "السرد" من أقصى الجنوب إلى "القاهرة" مستخدما ضمير "المخاطب" على مدار الرواية كلها، وهو ضمير نادر الاستخدام في النصوص السردية، لكنه يوحى – في بعض دلالاته– بانشطار الذات وتحولها إلى "ذات"ساردة و"ذات" مسرود عنها، بما يؤكد "المواجهة" التي صدر بها الكاتب روايته، هذه المواجهة التي تصل إلى حد التعرية الفضائحية، والبوح بما هو مسكوت عنه اجتماعيا وإبداعيا، فيبدو قبح "المكان"موازيا لقبح الفعل "الإنساني"أو دافعا إليه، وفي هذا السياق تبدو حركة "السارد"أو "المسرود عنه " حركة "ضرورة" أو حركة اضطرارية بحثا عن احتياجات الإنسان الأساسية، ووسط هذه الحركة تظهر صفات "المسرود عنه" أو وسائله في تحقيق ما يريد: الهروب، الاختباء عن الأعين، التحايل، قبول الأعمال الخدمية مع النفور منها والرغبة في مجاوزتها، كما تظهر – وهذا هو الأهم – مجموعة الأطراف "القاهرة" التي تحد من هذه الحركة وتجهض غايتها: الطبيعة، بعض مظاهرة المدينة الحديثة، التفاوت الطبقي، وأولا وأخيرا "السلطة" التي يستشعر "النوبي" قهرها على مدار تاريخه الطويل (ص ٤٣).

بطل هذه الرواية هو ابن جماعته الذي يعاني مشكلاتها وأزماتها الدائمة، لكنه يحاول –بما تراكم لديه من وعى – أن يتجاوز هذا الواقع، وقد كان فعل "القراءة" و "الكتابة" إحدى وسائله الرئيسية في محاولة تحقيق ذلك، وربما كان هذا سببا في تضافر خيطين من خيوط السرد: "الخاص" و "العام" أو "الشخصي" و "التاريخي"، وهكذا يبدوالعمل تأريخا فنيا لسيرة حياة"المروى عنه"و "الوطن" معا، فتتوزع عناوين الفصول للدلالة على هذين التاريخين ثم تنتهى في الفصل الأخير (الخامس عشر) بتوحدهما: (١٩٥٦ الموت – الحب – الحرب)، مما يدفعنا إلى القول إن وسائل الانعتاق التي جربها "المروى عنه " والذي يتماهى مع "الراوي" الخارجي، والذي يشير– بدوره– إلى الكاتب الحقيقي، لم تمكنه من مجاوزة واقعه، حتى بدت حركته – في القاهرة تحديدا – أشبه بالحركة "الدائرية": يخرج من عمل ليعود إلى مثيله، يفشل في التعليم ليعاوده مرة أخرى، يحاول "الكتابة" أو يطمح إليهالكنه يدرك عدم اعتراف الواقع بها، يفكر في الخلاص من حياته فيتراجع أو يتم إنقاذه لتعاوده الفكرة من جديد. هكذا في حركة دائرية تعيده إلى مكانه – وضعه – الأول الذي يندمج فيه مع شعور الجماعة وهو ما ينقذه ويدفعه –مع المجموع – إلى الحركة إلى "الأمام": "نسيت نفسك وشخصت بنظرك إلى الأمام واندمجت في الطابور بقوة وهمة ونشاط " (ص ٢٣١).

يصف الكاتب عمله بأنه "كتابة البوح" ومع ذلك يمكن وصفه – أيضا– بـ "الكتابة المرآوية" التي تعكس الواقع دون إعمال للخيال أو تنشيط له،وكأننا أمام رغبة في إفقار العمل خياليا بما يتوازى مع فقر الواقع

وقسوته، وقد استعاض العمل عن ذلك بإعمال "الوعي" والرغبة في "التأمل " و"التحليل " الذي يحاول معرفة آليات الواقع وما يتحكم فيه من ممارسات قهرية متعددة، ولم تقتصر نزعة التأمل هذه على الأحداث الخاصة والعامة بل شملت محاولة تأمل الشخصيات وتفسير سلوكياتها، التي تبدو متناقضة (والد المروى عنه تحديدا) وتأخذ الشخصية النسائية موضعا متميزا داخل السرد و "المسرود عنه " معا، فقد تعرف البطل على ثلاث نساء في مراحل متعاقبة ساعدت كل منهن على تطوير شخصيته في اتجاه ما: العقلي، والجسدي، والعاطفي، وكأن هذه العلاقات – بتعدد أشكالها – وسيلة أخرى من الوسائل التي حاول بطل الرواية من خلالها مجاوزة واقعه والتي أفلحت هذه المرة بدرجات متفاوتة من النجاح.

كيف نزل "قاضى البهار" البحر؟

في رواية "قاضي البهار ينزل البحر" لمحمد جبريل يجد البطل نفسه – فجأة ودون مقدمات– أمام أزمة حقيقية لم يجد لها تفسيرا سوى أن هناك "تقريرا" من جهة أمنية عليا يؤكد أن مُحَمَّد قاضى البهاريمارس نشاطا مريبا، وبناء على ذلك تبدأ مطاردته بحثا عن "أدلة" هذا الاتهام. و"قاضى البهار" شخصية بسيطة لا تفترق في حياتها عن حياة أغلب البشر، لا يشوبها عيب كما تحاول الرواية تقديمها، مما يبرز حدة المفارقة في أن يوصف شخص على هذه الصورة بأن له نشاطا مريبا يستحق من أجله المطاردة والتعذيب، ولم تجد كتابة التقاريرالتي استعرضت حياته منذ طفولتها كما لم يجد الإغراء بالمال أو الجنس في الوصول إلى أدلة هذا الاتهام، فلم يعد هناك مفر من القبض عليه!! أو إرهابه وتعذيبه لانتزاع ما يثبت إدانته، ولم تقتصر هذه المعاملة على" قاضى البهار"بل شملت أباه ورواد المقهى الذي يرتاده وابن أخته دون أن يتوصلوا لما يثبت إدانته، ولم يكن من الطبيعي – بعد كل ما سبق – أن يظل "قاضى البهار" على حالته الطبيعية خاصة بعد تغير المحيطين به وابتعادهم عنه، وهذا ما ترصده الرواية من خلال تقرير ختامي من جهة أمنية عليا ترقبت حركته بعد أذان الفجر بدءا من خروجه من البيت حتى ذهابه إلى البحر واحتفائه داخله.

فهل معنى هذا أن قاضي البهار قد لجأ في النهاية إلى الانتحار تخلصا من ذلك القهر الذي يتعرض له؟ هذا ما تحاول الرواية تأكيده.

لكن بالرواية أيضا ما يشكك في هذا التفسير، ومن ذلك حالة البهجة التى كان عليها أثناء ذهابه إلى البحر حيث "غلبته النشوى فصفر وغنى" (ص ١٠٢) وهى حالة لا يمكن أن تكون لإنسان يسعى للتخلص من حياته، ومن ذلك أيضا عدم العثور على جثته أو مايدل على غرقه، وكذلك تلك الابتسامة الغامضة التي واجه بها أبواه وجيرانه وزملاء العمل تحريات الأمن عن ظروف اختفائه، إذ ليس من الطبيعي أن يواجه أبوان تحريات خاصة بظروف موت "ابنهما" بالابتسام وكذلك زملاؤه في العمل وجيرانه حتى صارت هذا الابتسامة كأنها "العدوى". ولهذا لابد من تفسير آخر لنزول قاضى البهار البحر، وفي سبيل معرفة ذلك يمكن النظر إلى نزوله البحر بوصفه تمثيلا رمزيا وليس حقيقة واقعة. وتساعدنا معرفة طبيعة قاضى البهار وعلاقته بالآخرين على مثل هذا التفسير الرمزى، فنحن مع "قاضى البهار" أمام إنسان يكاد يعيش في عزلة داخلية، إنسان يعيش مع نفسه أكثر مما يعيش مع الآخرين، ولم تتجاوز علاقاته – السطحية والعابرة في حقيقة الأمر– دائرة الأسرة والجيران وزملاء العمل ورواد المقهى حيث لم تنشأ علاقة إنسانية قوية بينه وبين أحد أفراد هذه الدوائر، ولهذا فربما لا نكون مبالغين إذ قلنا إن ذلك البحر ليس سوى هذه الدوائر البشرية التي انفتح عليها بفعل تجربة القهر القاسية، هذه الدوائر التي حمته من بطش السلطة ودأبها على مطاردته وتعذيبه.

إن البحر هنا يتخذ صورة المعادل الموضوعى في دلالته على هذه الفئات الاجتماعية الشعبية المهمشة والتي اكتسبت قوتها بفعلى التآلف والتضامن في وجه ما يتعرض له أحد أفرادها.

وبهذه النهاية تكون الرواية قد أوحت بوسائلها الفنية بطريق الخلاص الحقيقي الذي اكتشفه البطل أخيرا حين تيقن أن خلاصه الفردى والعام معا لن يتحقق إلا بانتمائه لمحيطه الاجتماعي القادر على حمايته والحفاظ عليه.

فالاختفاء الذي تعبر عنه الرواية ليس – بالضرورة – دليلا على الموت لكنه – بدلالات الرمز– دال على التداخل مع الجميع والتوحد معهم، حتى يصبح من الصعب التمييز بين قاضى البهار وغيره من أفراد هذه الجماعة البشرية، ولا شك في أن بناء شخصية قاضى البهار يعد مساعدا لترجيح هذه الدلالة، فهو شخصية اعتيادية لا تفترق في صفاتها الجسدية والعقلية والنفسية عن غيره مما يدل على اقترابه من نموذج "الشخصية النمط"، فأزمة "قاضى البهار" لا ترجع – في الحقيقة– إلى سمات فردية أو انتماءات فكرية أفضت به إلى هذا المأزق، بل ترجع – في أساس – إلى شهوة السلطة في ممارسة آلتها القهرية، وقد أثر ذلك – بالفعل– على لغة الرواية التي غلبت عليها طبيعة التقارير الأمنية الخبرية القاطعة والتي تعتمد الإيجاز والمباشرة، حيث تقدم في أسطر قليلة ما يشبه الحياة الكاملة للشخصية موضوع الاتهام، وكان لذلك تأثيره على الحدث السردي الذي بدا مقدما على غيره من عناصر البناء الروائي، فنحن على مدار السرد ننتقل من حدث إلى آخر بوتيرة متسارعة لا يقطعها الوصف

أو الحوار إلا نادرا، وقد بدأت الأحداث من نقطة الذروة (اتهام قاضى البهار) وظل البناء الزمنى منقسما بين تقنية الاسترجاع التي تستعرض ماضى الشخصية وتقنية الاطراد والتنامي التي تصور ما يتعرض له من اضطهاد وتعذيب.

وإلى جانب ذلك فإن الرواية قد استفادت من فن المسرح حيث يستمر الحوار او الاستجواب تحديدا – في بعض المواضع– علىمدار تسع صفحات، والرواية تعتمد أساسا – من حيث ضمير السرد– على ضمير الغيبة في حديثها عن قاضى البهار أو والديه، مع الانتقال –نادرا– إلى ضمير المتكلم على لسان البطل في وصفه لعملية القبض عليه وهو أسلوب يتناسب مع حالة الإفضاء المعبرة عن مشاعره وأحاسيسه الداخلية.

وقد اهتم الكاتب اهتماما كبيرا ببناء شخصية البطل، التي يمكن وصفها بأنها شخصية مسطحة بالمعنى الفنى لهذا المصطلح والذي يعنى أنها أحادية الجانب وأنها ثابتة غير متطورة، وهو ما يعنى لمحافظتها على مجموعة من الصفات التي لا تتغير وتظل ملازمة لها من بداية السرد إلى نهايته، وهو ما يجعلنا على علم – غالبا– بردود فعلها في المواقف المختلفة، ويستو ى في ذلك أن تكون هذه الصفات إيجابية أو سلبية، ولا يخل بتسطيح الشخصية اهتمام الكاتب بها وتقديمها أحيانا بوصفها الشخصية الرئيسية في الرواية كما اهتم الكاتب بتقديم هذه الشخصية من خلال وجهات نظر متعددة بنمطى التقديم الرئيسيين: غير المباشر عن طريق شهادات المتصلين به وتقريرات رجال الأمن والمباشر عن طريق ما رواه قاضى البهار عن

نفسه، مما يعنى أننا – بالمقياس الكمى– أمام كمية وفيرة من المعلومات التي تستعرض كل مراحل هذه الشخصية، وعلى الرغم من ذلك ينبغى ملاحظة أن هذه الشخصية ظل يكتنفها الغموض لسبب رئيسى هو أننا نظل حتى آخر الرواية غير مدركين لطبيعة أفكاره أو سماته النفسية أو آرائه فيما يقع له من أحداث.

والحق أن شيوع مثل هذه الصفات يعد نوعامن الغموض، ويدفع بها – كما ذكرت– إلى نموذج الشخصية النمطية ذات الطبيعة العامة، وربما فسر ذلك تعاطف الجميع معه ودفاعهم عنه كما لو كانوا يدافعون عن أنفسهم.

وبهذا تكون هذه الشخصية التي بدأت باعتبارها شخصية مسطحة قد تحولت – مع الوقت ومع التجارب التي تعرضت لها – إلى شخصية تتسم بالعمومية ومحتمية بأمثالها ومدركة أن هذا الاحتماء فقط سر قوتها وقدرتها على المواجهة.

غيبة الحلم وافتقاد البديل في "أحمر خفيف"

يمكننا – بقليل من التأويل – التعامل مع البنية الروائية وما تقوم عليه من شخصيات وأحداث وأماكن في رواية "أحمر خفيف" للكاتب المبدع وحيد الطويلة بوصفها بناء رمزيا يطرح أبعادا دلالية تتجاوز ما يقع فيها من صراعات؛ ويبدو ذلك – ابتداء– من اختيار "المكان" الذي يؤطر الأحداث والذي لا يخرج عن "الوادي" و"عزبة إسرائيل" التي تقع على أطرافه وما يدور بينهما من صراع متجدد سواء على المستوى المادي أو القيمي؛ لكن هذا التأويل ليس سوى الدلالة القريبة التي لا تحجب غيرها من دلالات أكثر عمقا، بل ربما كانت الأقل أهمية إذا ما صح افتراض إشارتها – ولو على سبيل الاستدعاء– إلى الصراع العربى / الإسرائيلي بناء على مجرد تسمية الأماكن والتي لا تأتى اعتباطا (الوادي /عزبة إسرائيل)، خاصة أن بالرواية إحالات إلى بعض الشخصيات السياسية،حيث ينفي الكاتب – على سبيل المثال – ذلك الاستدعاء الممكن بين اسم "ناصر" وهو أحد شخصيات الرواية الذي ملأ الوادي رعبا وفزعا واسم "جمال عبدالناصر" وهو نفي يؤكد حضور البعد السياسي الذي يلقى بظلاله على مجمل الأحداث والشخصيات على نحو ما يمكن استنتاجه من قول عزت العايق لـ "ناصر": "عمك عمره ماساب مظلوم ولاجه على ضعيف / يبخ في وجهه انت بتكرهنى يا عزت / منصب الكبير له ثمن يا ناصر / يضحك

ضحكة هازئة... خليك انت في الحقن بتاعتك يا ريفو / وعزت يطوى شاله الملون، يحشره بحنق في جيب جلبابه ويقول: لو عبدالناصر كان يعرف إن واحد زى ده هيشيل اسمه، كان طلع من التربة وغير اسمه، ورجع مات تاني " (أحمر خفيف – وحيد الطويلة – الدار للنشر والتوزيع ٢٠٠٨ ص ١٣٥).

نحن – إذن– أمام منصب "رئاسي" يخايل أغلب شخصيات الرواية بعد سقوط صاحبه بين الموت والحياة إثر معركة دامية مع "عبدالمقصود"الذي ينتمي إلى "عزبة إسرائيل"، هذه الشخصية الرئيسية بالغة الحضور هي شخصية "محروس" الذي يمثل "عمود" الرواية و"عمود" الوادي على السواء؛ هذا "الفراغ" المؤقت الذي تركه سقوط تلك الشخصية وفقدانها لأحد كفيها أثناء المعركة؛ أطلق الرغبات الكامنة لدى البعض في ملء هذا "الفراغ" دون أن يتملكوا المقومات المؤهلة لذلك والتى غابت مع غياب "محروس" وصراعه مع "الموت"؛ بما يمثل غيابا للنموذج الراعي الذي يعيش للجميع وترهن حياته باستقرارهم.

وعلى هذا يمكن تقسيم الصراع داخل الرواية إلى صراع رئيسي (الوادي / عزبة إسرائيل) وصراع ثانوى بين شخصيات الوادي أنفسهم؛ والحقيقة أن هذا الصراع الثانوى يمثل المتن الأكبر داخل الرواية التي تستعرضه بحرص واضح وتفصيلات كثيرة:حيوات شخصيات الوادي ورؤاهم ورغباتهم وعاهات بعضهم وصراعاتهم الأمر الذي يمكننا من وصفها بأنها رواية "شخصية" في مقابل ما يعرف برواية "الزمن" أو "المكان"؛ فالشخصية –هنا– هي التي تتصدر المشهد والتى يتوقف السرد لوصفها

على مستوى ملامحها الخارجية وعالمها الداخلى على العكس من المكان- الوادي- الذي قدم له وصفا عاما أو "عزبة إسرائيل" التي اكتفي بذكرها دون أية تفصيلات تميزها، وهو ما نلحظه على مستوى الزمن الذي يمكن التعرف التقريبي عليه من خلال بعض الإشارات التاريخية.

ولا شك أن هذا التجريد الذي نلحظه على مستوى المكان والزمان يحقق ما يسعى إليه الكاتب من ضرب إيهام التماثل بين الرواية والواقع كما لو كانت "قطعة من الحياة " على نحو ما حاولت الرواية الواقعية؛ نحن هنا أمام مسعى مختلف وآية ذلك أن الكاتب يقدم نفسه – بوضوح- بوصفه الراوى الرئيسى، وكلماتحققت درجة "اندماج" توهم بواقعية الأحداث يحدث انحراف بنائي يذكرنا بأننا أمام عمل تخييلى من صنع مؤلف محدد حتى وإن جاء ذلك على لسان إحدى الشخصيات – العناني- "الرواية لا بد أن تكتمل، والشخصيات يجب أن تعرف مصائرها... والعقدة؟ العقدة يجب أن تحل حتى تنتهى الرواية وينام المؤلف" (ص٢١٦) وهى حيلة فنية تستبدل بإيهام التماثل تحقيق التأمل الواعى في مصائر الشخصيات والأحداث، وعلى هذا لا يصبح من المستغرب أن تشتمل الرواية على تذييلين داخليين أطلق عليهما المؤلف "تذكير، تذكير٢" يقول في الأول "كان لابد لعزت من تكملة، ليس من المعقول أن تطوى صفحته هكذا..." ويبدأ الثاني بقوله "حتى أبو الليل وفرج مثلهما مثل عزت يجب ألا يمرا مرور الكرام، الحقيقة أنهما لم يغضبا من بعضهما أبدا، عاشا داخل الرواية نفسا واحدة مقسومة على اثنتين..."؛ أو أن يأتى في ختامها ما أسماه المؤلف بـ "تيتر الرواية" حيث يقتبس بعض العبارات

الواردة داخل النص على لسان بعض الشخصيات أو على لسان الراوى تعليقا عليها وهى تبدأ بـ"الراوي" وتنتهى باسم "وحيد الطويلة" صريحا في محاولة للفصل بينهما لا تمنع حالة التماهى التي نلحظها على مدار الرواية.
نحن – إذن– أمام وضعية "الراوى" العليم الخارجي الذي يحيط بالشخصيات ويعلم دواخلها وهواجسها، لكن الرواية تبتعد به عن صيغته التقليدية التي تقيد حركة الشخصيات وتجعلها أسيرة إرداته؛ فهو – رغم وضعيته هذه – أقرب إلى الراوى الدرامى الذي يعد امتدادا للكورس القديم، من حيث تعليقه على الأحداث واستدراك ما أهمله السرد منها، ويتمتع راوى "أحمر خفيف" بالروح الساخرة والتعليقات الحادة الناقدة، والقدرة على ربط الخاص بالعام، وصنع توازيات بين ما يقع في الرواية من أحداث وما يناظرها في عالم السياسة ورصد تداخل الأحداث الذي يلغى المسافة الزمنية فحين نقرأ – مثلا – ما قاله "الراوى" منسوبا لـ "محروس" في لحظة مواجهة عدوه:"اضرب، اضرب يا مره يا بن الكلب " نجد العبارة التالية مباشرة تعليقا خالصا للراوى "العيار الطائش الذي دوى في الجو،يدوى الآن في قلب الغرفة " (ص٢٤) وهو تعليق يلحظ الحدث وامتداداته متجاوزا المكان والزمان؛ إن الوضعية التي أرادها الكاتب للراوي تتيح له هذه الانتقالات السريعة عبرالزمان والمكان ومن شخصية إلى أخرى بما يحقق طبيعة "المشهد" الروائي الكلي، أو تحقيق ما يسمى ب"الإيقاع الروائي" عبر تكرار عبارات محددة بعد استعراض مجموعة من الأحداث الجزئية بما يحقق "إشباع التوقع" على نحو ما نلحظ في تكرار عبارة "النعش أمام المستشفي والملائكة أيضا " وهي العبارة التي بدأت بها

الرواية وانتهت بنقيضها "النعش ليس على باب المستشفي والملائكة تفرقت "؛والحق أن هذ ه المناقضة لم تكن مفاجئة فقد ظل يخايلنا – على مدار الرواية – احتمال قوى بإمكانية قيام "محروس" الذي بدا مثل شخصية ملحمية في صراعه مع الموت.

وبتأمل طبيعة السرد يمكننا القول بغلبة ما يسمى بـ "السرد الحواري" وهو السرد الذي يندمج فيه حوار الشخصيات وقد توازى ذلك مع تعدد مستويات اللغة ما بين الفصحى (السرد) والعامية (الحوار) بطبيعتها الكنائية الشعبية خاصة في التعبيرات الجنسية، ويتميز السرد الحوارى بالتطابق الزمنى وكأن الأحداث مشاهدة – في لحظة القراءة – وليست مستدعاة وهى خاصة درامية في الأساس حققت الرواية أقصى حالات توظيفها.

ولا شك أن هذه التعبيرات الكنائية الشعبية تعد امتدادا لريفية الخيال – إن صح التعبير– والتي لاينخلع عنها الراوى بأي درجة من درجات المثاقفة ولا يخل بذلك ما ساقه من إشارات حول عبدالناصر ونكسة (٦٧) وأحداث العراق لأنها شائعة في الوعي العام ولا تعلو على مستوى إدراك الشخصيات؛ وقد تجلى هذا الخيال الريفي أو الخيال المستمد من مفردات البيئة الريفية في بعض الصور المجازية من قبيل "وأهل القرية على قدم وساق، مأزومون، كثور يدور بعيون مفتوحة في ساقيه، كغريق يتعلق بعود قش... " (١٣) تصويرا لحالة أهل القرية في انتظارهم حول المستشفي بعد سقوط "محروس"؛ ويتجاوب ذلك مع محاولة "أسطرة" المكان الذي انسلخ ممن حوله وديعا، لا أحد يعرف متى، كأنما دفع نفسه

بعيدا عن القرى المتزاحمة الخانقة، أو كأن أحدا تحته وحده حطه هنا " هذه العزلة التي تميز الوادي ومجهولية النشأة وما تعبره من ريح باردة "حتى في عز الحر" وليله الذي لا يموت فيه أحد إن مرت هذه الريح" كل ذلك يؤكد غرائبية المكان وأسطوريته سواء على مستوى الصفات المادية أو مستوى ما يقع فيه من "أحداث": " يحكون أن أحدهم في الغيط قد قتل ثعبانا أزرق، وقطع ذيل وليفته التى تحورت وتحولت لطائر بجناحين، أغارت على الناس والخوازن، وكادت تفسد ليل الوادي " (ص ١٧) لكن "محروس" – حامى الوادي وأهله – يصطادها ويشويها ويأكلها؛ وعلى الرغم من محورية هذه الشخصية فإن اهتمام الرواية قد توزع على أغلب الشخصيات بحيث أصبح لكل شخصية حكايتها، ومن مجموع هذه الحكايات وتقابلاتها أو توازيها يتشكل النص الكلي، والملاحظة البارزة على هذه الشخصيات هى وجود "لازمة " تميزها سواء كانت صفة حسية أو معنوية أو سلوكيه؛ ووجود صفة ملازمة للشخصية من طرائق الرسم الملحمى لها، نلحظ ذلك على "أبوالليل" بيده المصابة بالجذام، والشيخ العناني ب"أصبعه الناقص عقله "؛ وعزيزة "العمشة"؛ والشيخ "فرج" بسواده"الغطيس" وعبودية أبيه، وأبو العشم بفحولته الجنسية، والفناجيلي الذي أحاط به الموت صغيرا واختطف أباه وأمه في شبابه فظل حاملا كفنه تحت ثيابه في انتظار الموت، والشيخ العناني حامل شجرة العائلة والباحث عمن يحمل الشعلة بعد "محروس" وبتأمل هذه الشخصيات نجدنا أمام جيلين: جيل محروس وإخوته وجيل الأبناء، والملاحظ أن "الموت"أو ما يقترب من دلالته كان مصيرهم جميعا، فقد مات إخوة "محروس" ما عدا "أبوالليل " حرقا، وسقط

"محروس" بين الموت والحياة، وظل "أبوالليل" هائما في انتظار النجمة التي قيل له إن ضوءها سوف يشفي جذامه، ومات "ناصر" مقتولا على يد أهل الوادي، وظل الفناجيلي حاملا كفنه هائما بين المقابر، وتحول "عزت" –كما يصفه الراوي– إلى بطل من ورق يجتر حكاياته وأوهامه، وكأننا أمام لعنة تطارد هذه الأسرة، وتطارد أهل الوادي بعد سقوط"محروس" الذي كان يرعى الجميع ويرفع الظلم وينتصر للضعيف، وعجزالشيخ العناني أن يجد بديلا له.

إننا أمام شخصيات مخطوفة بالموت أو مخطوفة بأحلامها وأوهامها المستحيلة، تعيش عالما يفتقد قيم العدل والأمان والتواصل ويعجز عن تحقيق الشروط الأولى للحلم بها، ولعل هذه هى رسالة الرواية التي سعت – عبر بنائها وحكاياتها المتداخلة – إلى تأكيدها.

"شباك مظلم في بناية جانبية
"الوعي الممكن لرؤية العالم

قليلة هى الروايات التي تضع يدك –بوضوح– على المدخل المناسب لقراءتها، ومن هذه الروايات "شباك مظلم في بناية جانبية " للكاتب القصصي والروائي "فؤاد مرسي" وهي روايته الثانية بعد "شارع فؤاد الأول" وبعد مجموعته القصصية "تحورات البحر"؛ فعلى الرغم من إحالة العنوان الواضحة إلى عنصر "المكان" يظل بناء "الشخصية" الروائية أحد المداخل الرئيسية لقراءة هذه الرواية؛ ولايرجع ذلك – فحسب – إلى الكثرة العددية اللافتة لهذه الشخصيات أو تعدد طبائعها و

أنماط تفكيرها، بل يرجع – أساسا– إلى توجيه بؤرة "السرد"إلى "شخصيات"تنتمى إلى واقع "اجتماعي" مهدد رغم المحاولات الدائبة لتجاوزه – واقعيا– بالهجرة إلى الخارج أو نفسيا–بالهجرة إلى "الداخل" وخلق عوالم تخييلية موازية لجهامة الواقع بإحباطاته المتكررة.

١- وضعية الراوي العليم:

يتخذ "السارد" – وهو أحدالشخصيات الرئيسية في الرواية– وضعية "الراوي" العليم الذي يحيط بدواخل شخصياته المقدمة على الرغم من كونه مشاركا لهم في "الحدث" و"محايثا" لمواقعهم الروائية؛ لكن الكاتب غالبا ما

يعمد – في مواقع سردية عديدة– إلى كسر حدة هذه المعرفة الإطلاقية؛ وذلك بوضع "مسافة"دائمة بينه وبين الآخرين؛ يظهر ذلك منذ البداية في هذه السطور الأربعة التي تتصدر النص الروائي: "كعادته منذ سنوات عشر/ يطل برأسه من الشباك ملهوفا / يتفحص المارين / وينظر في الساعة "حيث تضعنا هذه السطور القليلة – بإيجازها البالغ واعتمادها على ضمير "الغائب أمام حالة من حالات انقسام "الذات"وتحولها إلى "ذات" متأملة و"ذات" منظور إليها؛ كما تضعنا – من زاوية أخرى – أمام تلك "المسافة "التي تفصل –رغم مرور كل هذه السنوات – بين "السارد" والآخرين، وربما كان ذلك دافعا إلى تشغيل حاسة "الإبصار" أساسا على مدار الرواية إن "السارد"يتفحص الأشياء والشخصيات بـ"عينيه"؛ يتأملها أويصفها لكنه نادرا ما يقترب منها مما يجعل "المسافة" موقفا "نفسيا" أكثر من كونها بعدا من أبعاد "المكان"؛ ولا ينفرد "السارد"في استشعاره هذه "المسافة" بأبعادها المكانية والنفسية و التقاليدية: " نمشى حتى منتصف الشارع، حيث ترسو بناية جانبية يفصلها عن الشارع مبنى قصير؛ تسقط من فوقه نظراتها، فيضغط بكفه المعروق على كفي حتى يكاد يذوب إنه نفسه كان يتلاشى وهو يتلقى شذى سلام حيى، مثلما يتلقى الصائمون نفثات الصفا "(ص٩، ١٠).

يلعب وصف "المكان" هنا دوره في تأكيد ذلك "التباعد" الذي يبدو في "انفصال" تلك البناية "الجانبية" عن "الشارع" الذي يسير "السارد"وصديقه في منتصفه؛ ولا يخلو من الدلالة عدم ذكر "الفتاة" التي تسكن هذه "البناية الجانبية"؛ إننا ندرك وجودها فقط – دون أن نعرف

عنها شيئا – من خلال أفعالها التى تؤكد "المسافة" بقدر ما تغالبها؛ وفي موضع متأخر من الرواية يتضاءل حلم "السارد"بحيث لا يتجاوز مجرد الرغبة في أن تحط فتاته (كأنها طائر) في غرفته للحظة واحدة! وأن تلمس بيدها الأشياء التي يستعملها (كأنها تكسر المسافة)؛ ليس بغرض أن تبقى؛ بل بغرض أن تظل رائحتها – بعد أن ترحل – في الغرفة "مثل تعويذة تحمى الروح من غوائل الصمت والوحدة " (ص ٨٥).

ومن المهم أن أشير – قبل أن أتجاوز هذا الملمح– إلى سمة هامة تتمايز بها هذه الرواية عن غيرها من الروايات التي تنزع إلى "الحسية" الخاصلة؛ وتتمثل هذه السمة اللافتة في تضافر "الحسى" و"المعنوى"؛ فعلى الرغم من بروز"الإيروتيكية" الواضحة في مواضع عديدة من الرواية؛ فإنها – في الأساس– "إيروتيكية" محرومة؛ يقول الكاتب في السطور الأولى من الرواية واصفا طرفي هذه العلاقة "إنهن يتدافعن نحوى في سرعة شيطانية؛ خيول تشعل نيران الأرض وأنا المبترد؛ هكذا يحمل الصباح عادة على رصيف مترو الأنفاق مشروعاتي التي لا تتجاوز حافة البحلقة" (ص ٩)؛ ومن المؤكد أن هذا هو مايدفع "السارد"إلى ذلك النزوع "الروحي"الذي يبدأ – وهو أمر لافت حقا – من "الحسى" أو من الرغبة "الحسية"؛هكذا تتحول "النظرات"أو "السلام الحيى" إلى ما يشبه "نفثات الصفا" التي يتلقاها "الصائمون"(ولنلاحظ دلالة الصيام)؛ كما تتحول رائحة "الفتاة"–بعد رحيلها– إلى تعويذة تحمى "الروح" تحديدا من غوائل "الصمت" و"الوحدة".

إن "فؤاد مرسى"–بهذه السمة اللافتة – سليل إحدى المعرفيات

العربية الهامة؛وأعنى بها المعرفية "الصوفية" التي جعلت من التجربة "الوجدانية" المجهضة شرطا واجبا في قبول "المريد" ودخوله "مدارج" الارتقاء "العرفاني".

ذكرت – سابقا– أن "السارد" يتخذ – في بعض المشاهد الروائية – وضعية "الراوي" العليم في إحاطته "المعرفية" بشخصيات الرواية؛ فقوله مثلا واصفا إحدى الفتيات"إنها تشعر بالسكر،ولا تعرف بعد ماذا تقول إذا سألتها أمها أين كانت بالأمس " (ص ١٥) لا يتم إلا من خلال "راو" عليم يستطيع أن يعرف ما تعاني منه "الشخصية" المقدمة؛ ولعل هذا ما يفسر كون هذا "الراوي" – غالبا– "تقريبيا" لا يتوجه بحديثه إلى إحدى الشخصيات بل يتجه إلى "مروى عليه"خارجي؛ هو القارئ "الضمنى" للرواية؛ بل إنه قد يلجأ – في بعض المواضع– إلى استحضار هذا القارئ "الضمني" داخل المتن "الروائي" ليتوجه إليه توجها مباشرا بهذه العبارة المقوسة "يوما ما يأخذك لتراها، لتعرف كم هم معذورون ومحرومون " (ص٩٠).

إن ما سبق لا يخلو – بداهة – من الدلالة؛ فاستحضار الكاتب لقارئه هكذا بصورة ضمنية أو مباشرة؛ يكشف – في بعض جوانبه – عن الرغبة الكامنة في تفعيل العلاقة بين الطرفين (الراوي والمروى عليه) وصولا إلى الوعى بمستويات الرسالة "الروائية" الظاهرة والمستترة على السواء.

٢- ظاهر الرسالة "الروائية" (الوعى الممكن):

تحفل الرواية – على المستوى الكمي – بعدد هائل من الشخصيات؛

تفتقد –كلها دون استثناء– القدرة على التحقق؛ وتعانى أنماطا عديدة من العجز؛ والتي يمكن تقسيمها – إجرائيا– إلى العجز المادي؛ فحين يلتقى "عبدالمجيد رسلان" و "السارد" يدور بينهما هذا "الحوار":

"–اتجوزت؟

- لأ

- وشيرين

- ....

- مع إنك سافرت " (ص ٩٣)

فالحوار قصير؛ باتر؛ تلغرافي في الأساس؛ عاجز عن البوح والإفضاء أو تفسير عمق الأزمة التي يعانيها "السارد" ومجموعة "الشخصيات" الواقعة في الدائرة "الاجتماعية" ذاتها؛ يقول بالصمت أكثر مما يقول بالكلام؛ هكذا يصمت "السارد"عند ذكر "شيرين"كأنها "حدث" عابر – وهي هكذابالفعل– في فضاء حياته اللاهثة.

ولا يبعد عن ذلك تلك العلاقات التي تحققت؛ فقد نجح "عبدالمجيد رسلان" مثلا –في الزواج من "سعاد" لكنه ظل يعانى "الفقد" نفسه والإحساس المرير بعدم "التحقق":

" – أخباركم إيه؟

تنهد قائلا:

- عندنا ولد وبنت

- مستريحين.

- حياة عادية

ومرت أمامنا فتاة، اشتبكت عيناه بجسدها حتى غابت، كان هذه المرة يحملق بشدة وحين عاد إلى أبدى إعجابه بنحافة الفتاة ونضارة بدنها " (ص ٩٢).

وعلى وجه اليقين فإن "اللغة" ليست اعتباطية؛ فجملة من قبيل "وحين عاد إلى..." جملة مختارة – بدقة – من بين بدائل كثيرة: وحين "نظر"إلى؛ وحين "التفت"إلى؛ وحين "انتبه"إلى....؛ إن "غياب " الشخصية – من خلال هذه الجملة المختارة – ليس غيابا بـ"الوعى" أو "الإحساس"؛ بل هو أشبه ما يكون بالغياب الحقيقي الذي يشمل "الروح" و "الجسد" معا.

وربما لاحظنا أن هذا العجز "المادي" محبط – أساسا– للعلاقات "الوجدانية"؛ وهو ما يلقى بظلاله الثقيلة على معظم العلاقات الرابطة بين شخصيات "الرواية؛ فـ "ساهر حشيش" الذي يبدو قريبا من شخصية البطل "الوغد" المتحايل على واقعه والذي لا نفقد – مع ذلك – تعاطفنا معه، ينجح في الزواج من "زينب" لكن والدها ينهى هذه "العلاقة" سريعا دون أن يواجه "مقاومة" (أدنى درجات المقاومة) من الطرفين.

و"حامد أحمد " يتحدث عن علاقته بـ"ابتسام"بحيادية لا أثر للعاطفة عليها:

"–إنت مش رايح الكلية؟

هز رأسه نافيا وقال:

- ابتسام مش رايحه!

ثم نظر إلى وقال:

- أنا وابتسام بنحب بعض

وأردف محركا السبابة والوسطى

- من يومين" (ص ٥٤).

تقوم "اللغة" – هنا أيضا – بوظيفتها في الإيحاء – من خلال تقريريتها وجملها الخبرية القاطعة بتلك الحيادية التي أشرت إليها؛ إنها أقرب ما تكون إلى "اللغة "العارية من "المجاز" والعاطفية معا؛ كأنها تتحدث عن "شئ"خارج"الذات"؛ ولهذا لم يكن غريبا أن يعلق "السارد" على هذا بقوله "لم أكن أتصور أن يقيم علاقة معها بهذه السرعة "؛ ولا يختلف الأمر مع "حنان" الفوضوية التي تعيش بغير نسق يحدها حيث تقول لـ"السارد" كان ممكن أحبك أنت مش لازم هو بالتحديد" (ص٥٥) تعنى "صادق"الذي ترتبط به "عاطفيا"!

وربما كان من المفيد أن أعرض لتلك العلاقة التي ربطت بين "السارد" (فوزى) والذي لم نعرف اسمه إلا مصادفة على لسان خالته؛ و"شيرين على "الفتاة الارستقراطية الجميلة؛ حيث بدت هذه "العلاقة "مختلفة – في كثير من جوانبها – عن تلك العلاقات السريعة العارضة؛ يقول "السارد" في توصيف العلاقة "كأنها لم تغب عنى لحظة، كأن الوقت لم يمض منذ آخر

مرة كنا معا قبل تسع سنوات " و "ربما تخوننى الذاكرة في استرجاع ملامح ناس لم أرهم منذ أمد، لكن ملامحها ماثلة بين الجفنين، لم تبرحهما أبدا " (ص ٨٠)؛ هذا الارتباط القوى النابع عن وجدان حقيقى يغالب الزمن ويتغلب عليه يجعل هذه العلاقة مختلفة – جوهريا – عن مجمل العلاقات الكائنة داخل الرواية؛ لكن اللافت –حقا– أنها تشترك مع هذه العلاقات في نهايتها المحبطة؛ بل إن "السارد" –في لحظة مكاشفة ذاتية – يتوقع لعلاقته بها – في حال تحققها واستمرارها – المصير ذاته الذي آلت إليه علاقة "عبدالمجيد رسلان" وفتاته": "وتساءلت وهويهذي كذلك؛ عما كان سيؤول إليه حالى لو كنت قد تزوجت شيرين... حتما كنت سأكرهها " (ص ٩٩).

وإذا استعرضنا بعض الاصطلاحات "الفلسفية" يمكن القول إننا أمام مجموعة من العلاقات غير المحققة ب"الفعل" أو ب"القوة"على السواء؛ وقد انعكس ذلك – بوضوح– على كيفيات بناء "الحدث" الروائي؛ الذي بدا "متقطعا" مبتورا على الرغم من إغرائه للاسترسال السردي؛ فمشهد مثل مشهد موت "الأم"أو توهم موتها مغرتماما–طبقا لمنطق السرد التقليدي– بالتمهيد الموسع له ثم الاسترسال مع تداعيات حدوثه لكن الكاتب يباغتنا به في مشهد شديد التكثيف والإيلام ثم سرعان ما يتركه بمجرد الانتهاء من تقديمه: " اتجهت إلى الحمام كان بابه ثقيلا وأنا أدفعه كأن أحدا يمنعه في الداخل، أخذت أزحزحه ببطء والخوف من مواجهة المجهول يفرم لحمى. الفرجة التي باح بها الباب إثر زحزحتى أظهرت قدمى أمى مفرودتين على الأرض... أحسست أنه الموت. رأيت الفقد والضياع ماثلين أمامي" (ص١٩).

هكذا لم يزد التعليق عن الجملة الأخيرة كأن المشهد كله مجرد "هم ثقيل فرض نفسه ورحل في لحظة " كما يصفه الكاتب نفسه بعد أن شعر بزفيرها.

ولاشك في أن هذا المرور السريع على الأحداث قد أثر في بنية "الزمن" التي اتسمت – بصورة واضحة – بـ"الاختصار" فمن خلال مجموعة قليلة من السطور يقدم حياة "عبدالمجيد رسلان" شبه الكاملة : السفر، الزواج، الإنجاب (ص١٤).

كما غلب على هذه البنية الزمنية تقنية "الاسترجاع"؛ واللافت –حقا –أن يتوسط هذا "الاسترجاع" – في أحد المشاهد – "الحوار" الدائر بين "السارد" وصديقه "عبدالمجيد رسلان " ولنتصور هذا التخطيط:

"مع إنك سافرت " (جملة حوارية) – "كانت نجوى – ابنة أخى الذي طلق زوجته وسافر – قد رسمت الأنوثة جسدها..... " (استرجاع زمنى على مدى أربع صفحات) " لم أسافر من أجل المال وبناء المستقبل يا عبد المجيد " (رد الجملة الحوارية السابقة أو منولوج داخلى متجاوب معها).

إن "السارد" – من خلال هذه البنية الزمنية الارتدادية – يبدو مشدودا إلى ماضيه أو راغبا في الالتفات الدائم إليه حتى غدت "أحداث" الحاضر أقرب إلى مثيرات تحفيزية لهذا الماضي القريب والبعيد: " كان صوت مسعود (في الحاضر) يثير حنينى لأيام لم يبق غير رمادها حين كنت أذهب مع أمى إلى سوق الاثنين (ماض بعيد) (ص ٦٢).

كيف يمكن تأويل هذه "البنية"؟

هذا هو السؤال الذي يمكن من خلال محاولة الإجابة عليه الانتقال من مستوى الرسالة "الروائية" الظاهر إلى مستواها "العميق".

٣- عمق "الرسالة" الروائية (رؤية العالم):

إن محاولة تأمل هذه "البنية" يكشف لنا عن عالم "روائي" لا يتجاوز – بتعبيرات لوسيان جولد مان – مستوى "الوعى الممكن " حيث تظل شخصياته واقعة في أسر أزماتها المتوالية دون أن تمتلك القدرة على تفسيرها، وهو الدور الذي قام به "السارد" – هل نقول الكاتب؟ – منتقلا بذلك من مستوى "الوعي الممكن " إلى ما يسمى بـ"رؤية العالم"؛ وذلك حين يصف أحداث فيلم رآه وكأنه يصف واقع شخصيات الرواية: "تفاصيل دقيقة عن حياة مرة قاحلة، يقاومها الفقراء بحرارة... بيوت غارقة في مياه المجاري في ليلة عرس، وحياة تزيد الموسرين يسرا ولا تمنح المحتاجين ما يقتاتون به " (ص ٥٩) هذا هو الحس الاجتماعي الفادح الذي يضع "السارد" يده عليه بوضوح مفسرا به توالى تلك الأزمات التي ظلت معيقة لحركة "الشخصيات" على مدار الرواية؛ ولا تتوقف هذه "الرؤية" عند مجرد "التفسير" بل إنها تسعى إلى تجاوز "أزمة" واقعها من خلال توظيفها لبعض الجماليات الفنية المفارقة لهذه "الأزمة"؛ ومن ذلك تصويرها لحيوية حركة بعض الشخصيات التي تعانى العجز "العضوي" (سيدة فاروق على سبيل المثال) أو مواجهة البعض الآخر لمرضه بـ"السخرية" أو "الغناء" بوصفها وسيلتين من وسائل المقاومة، ولا يبعد عن هذه الدلالة توظيف القصيدة العامية على مدار الرواية (أشعار جاهين والأبنودي تحديدا) الأمر الذي جعل من تداخل "التداولى" و"الشعرى" سمة فنية بارزة داخل هذا النص الروائي.

وأخيرا يظل الحلم بـ"الأنثى" أهم التيمات الموضوعية التي بدأت مع "النص" دون أن تنتهي بانتهائه؛ بكل ما لـ"الأنثى" من تداعيات تؤكد معاني الخصوبة والنمو والاستمرار وإمكانيات النهوض مرات عديدة.

صلاح مطر يعبر "الجسر الأزرق"

بعد أن تنتهى من قراءة رواية "الجسر الأزرق " للكاتب صلاح مطر يرد على ذهنك أنها – في بعض جوانبها – مقلوب سردي لبنية "الليالى" (ألف ليلة وليلة)؛ حيث يتبادل بطلها "الخليل ناجي خليل" وشخصيتها الرئيسية "بثينة جميل" الأدوار؛ فيقوم "الخليل" بسرد الحكايات وتأملها، واستنطاق الحكمة من بين سطورها؛ بينما تقوم "بثينة جميل" بدور المستمع الذي يندمج في "الحكاية" ويتغير – وهذا هو الأهم – من الشر إلى الخير؛ أو من رفقة "أولاد قابيل" إلى رفقة "أولاد هابيل"؛ تماما كما فعلت "الليالي" القديمة حين حولت "شهريار" من النهم إلى الدماء إلى النهم إلى المعرفة التي قادته – بالتالى – إلى الحب والتسامح ومعرفة حقيقة الحياة. غير أن الفارق البدهى بين البنيتين هو أننا هنا – مع الرواية – أمام شخصيات متورطة في الفعل ومشاركة في بناء الحدث الروائي، وموزعة بين عالمى الرواية التي تنقسم انقساما حادا بين عالم الشر الذي يمثله مع شخصيات أخرى "شاهين الشرقاوي" وعالم الخير الذي يمثله هذا الشاعر الفيلسوف المعذب "الخليل ناجي خليل"؛ وتظل شخصية "بثينة جميل" أقرب إلى طبيعة "الشخصية الحرجة" المترددة بين العالمين؛ أو لنقل إنها شخصية "خيرة" بالمعنى التقليدي للكلمة، قذف بها الواقع في عالم من "الشرور" التي لم تستطع أن تتكيف معها أو تتلاءم مع شخصياتها العديدة.

تضعنا الرواية إذن – ومنذ بدايتها – أمام ثنائيتها الأم أو ثنائيتها الأساسية (الخير / الشر) هذه الثنائية التي جعلت من مخالفة البطل "خليل ناجي" للآخرين على اختلاف درجات اقترابهم منه "جحيما أرضيا" ودفعته – بقوة – إلى العزلة الحقيقية والحياة في "مغارة" تطل على "البحر" بل واختراع لغة أخرىمغايرة يتعامل بها مع "ابنه" الذي فر به من هذا "الجحيم الأرضى".

وإذا كانت ثنائة "الخير / الشر" هى الثنائية الأصل التي حكمت بنية الرواية فقد تفرع عنها ثنائيات أخرى عديدة، تتوازى وتتماثل معها على مدار السرد من قبيل: البدائية والحضارة، الأرض والسماء (في حالة عدم التكامل أو محاولات الارتقاء)، الطبيعي والاصطناعى، الروح والجسد؛ وقد كانت حياة "الخليل ناجي" التي اختارها طواعية بعد رحلة معاناته الكبيرة تجسيدا للوصول إلى هذه الحياة القطرية البدائية والتمسك بكل مايشبع تطلعات الروح إلى السمو والارتقاء. بدءا من "المكان" المعزول الذي اختاره على أطراف "المدينة" وانتهاء بعمله العابر الذي لا يربطه بالآخرين وهي بيع "اللبن" تحديدا بكل ما يمثله من نقاء الفطرة والسريرة، فهو الغذاء الأول الذي يتلقاه "الطفل " وهو غذاء "الأنبياء" وثمرة عملهم في الرعى.

وكأن العمل الذي اختاره البطل هو نوع من الهداية التي يحاول منحها للآخرين، أو التي يأتى بها من هناك حيث "العزلة" الروحية والنقاء إلى "المدينة" بازدحامها وشرورها.

تبدأ الرواية بالغموض المثير الذي يلف شخصياتها والذي يستحث فضول القارئ إلى المعرفة؛ ومرة أخرى تستدعى الرواية ما يناظرها من حكايات تراثية فيتحول "الخليل" إلى ما يشبه شخصية "يوسف" عليه السلام في ظلم إخوته له وقدرته على تفسير الأحلام، كما يقترب من شخصية "الخضر" الذى آتاه الله من العلم ما يتجاوز به علم "موسى" الذي تقترب شخصيته من شخصية "بثينة جميل" في رحلتها الخطرة لمعرفة سر هذا الرجل والاقتراب منه وانتظار الحكمةالتي لا يصرح بها إلا في الوقت الذي يريده؛ وفي عزلته المختارة وصناعته الدؤوبة لمركبته المجنحة يتم استدعاء شخصية "نوح" والتصريح به كأننا أمام محاولة جادة للهروب من "طوفان" الشر الذي حاصر المدينة؛ ليس بغرض إقامة حياة أخرى على الأرض بل بغرض العروج إلى أعلى ومفارقة الأرض بصورة نهائية؛ وفي هذا السياق يتم استثمار كل ما هو "عجائبي" بالمعنى الذي حدده "تودوروف"، كما يتم تنشيط "الخيال" الذي يصبح بدليلا للواقع ومجاوزة له؛ و يصبح الإيمان "بوحدة الوجود " والروح الكليةالتي تنتظمز الكائنات جميعا مرتكزا أساسيا في رؤية البطل "المعتزل" والذي استطاع – رغما عن عزلته أو بسببها – أن يكون فاعلا ومؤثرا علىشخصية الرواية الرئيسية "بثينة جميل" وذلك من خلال طاقة "الحب" حتى غدت ومع اقتراب السرد من نهايته امتدادا له في عالم المدينة أو رسوله إليها.

تقوم الرواية على استخدام ضمير المتكلم من خلال عنونة فصولها بـ"المذكرات" التي يتبادل على روايتها الصحفية "بثينة جميل" والشاعر "خليل ناجي"، وهو ما يعنى تعدد الرؤى ومحاولة تفسير الأحداث من

زواياها المختلفة، وهو ما لجأ إليه الكاتب في بعض المواضع إلى تكرارها والاستطراد في تفاصيلها.

ومن خلال هذه العجائبية وتعدد الرؤى وطرح العديد من الرؤى الفلسفية نكتشف ما يقف على النقيض من كل هذا نكتشف عالم الفساد الذي لا يقتصر – بداهة – على الجريدة التي يرأس تحريرها شاهين شرقاوى وتعمل فيها "بثينة جميل" بل يمتد لعالم "المال" و "المخدرات" في شبكة معقدة لا تنفك عراها.

أما بالنسبة للبنية الزمنية فإن الرواية تبدأ من مرحلة متأخرة نسبيا؛ حيث ترصد المشهد قبل الأخير في حياة "خليل ناجي" هذا المشهد الذي يبدأ بالعزلة وينتهى بالاختفاء أو الصعود إلى أعلى بمركبته المجنحة تاركا "ابنه" بوصفه بضعه منه لـ "بثينة جميل" بعد أن استطاعت مواجهة رموز "الشر" والانتصار عليهم؛ ومن خلال نقطة السرد المتأخرة هذه تعود الشخصيات إلى ماضيها القريب والبعيد من خلال تقنية الاسترجاع "التي تفسر غموض الأحداث والشخصيات؛ هذا الغموض الذي يقترب بالرواية من حبكة "القصة البوليسية" وإن كانت جريمة القتل هنا معنوية.

(رئيس تحرير يسرق ديوان البطل وينسبه إلى نفسه، إخوة البطل يتواطأون على إيداعه مستشفي الأمراض العقلية.... إلخ)

هذا القتل المعنوى لا يقل قسوة عن القتل المادي، إنه أشبه بالقتل البطئ كما يلعب وصف "المكان" دوره في تأكيد رؤية "السارد" والمكان الرئيسي هنا هو الطبيعة التي يتوازى وصفها مع وصف الشخصية في

تداخل دال: " عندما بدأت الغيوم تستحوذ على الأفق أمام عيني كانت انتصار (زوجة خليل) تقف هناك على مرمى البصر، صفراء الوجه مبهوتة، كان جسدها في الثياب السوداء يرتعش " (ص ١٠٣).

حيث تتجاوب الغيوم بقتامتها مع الثياب السوداء وملامح الشخصية الصفراء المبهوتة؛ كأننا أمام حالة عامة من الأقوال: أقول الشخصية وأقول الطبيعة.

رواية "سراج" وتفعيل بنية الصعود الرمزي

على الرغم من العزلة البادية على "المكان" الرئيس للأحداث في رواية "سراج" لرضوى عاشور فإنه يبدو – في العمق – مكانا مخترقا من قوى الغرب المعادية: الألمان والإنجليز بصفة أساسية، والحقيقة أن العزلة – هنا – هي – في الأساس – عزلة "وعي" لا يزال يعيش في إطار مجموعة من القيم التي تنتمي إلى العصور الوسطى وليست عزلة مكانية بمعناها القريب؛ فنحن أمام "جزيرة" تدعى "جزيرة غرة بحر العرب" يحيط بها البحر ولا يعرف أهلها سوى صيد اللؤلؤ الذي يذهب إلى السلطان مقابل أجر ضئيل يتقاضونه عن هذا العمل الذي أودى بحياة بعضهم؛ ولا يقوم بالزراعة إلا العبيد؛ وهكذا تتمايز طبقات المجتمع طبقا لهذا التراتب الاجتماعي: السلطان / الصيادون والحرفيون / العبيد؛ وهى علاقة تقوم على القهر البدني والاجتماعي، خاصة مع طبقة العبيد الذين يصفهم السلطان بالأنجاس المناكيد الذين لا ينفع معهم إلا العصى والسياط مسترجعا – في منولوج طويل – حكمة والده " إن ترى [كذا] بوادر تمرد لدى شاب من شبابهم إلق به في القبر عبرة للآخرين (" سراج " رضوى عاشور روايات الهلال ديسمبر ١٩٩٢ ص ٢١).

إن تحليل صورة هذا " السلطان " يوضح مستويات السلطة التي يمثلها أو التي تتجسد فقط في شخصه، فهو يمثل – في أحد هذه المستويات –

الصورة الموروثة لسلاطين القرون الوسطى من حيث امتلاك الجواري، ففي بداية الرواية تلمح بوضوح هذا المستوى من خلال حركة الشخصيات النسائية في مطبخ البيت العالي [بيت السلطان] " عندما أخذت آمنة تفتح أجولة الطحين انتبهت إلى كونها أكثر من كل يوم ثم رأت العبيد يأتون بالمزيد من الذبائح والسلال والصناديق " هل هو يوم الخميس؟ " في ذلك اليوم تقوم النساء بطهو طعام أوفر وأشهى لأن السلطان يدخل بامرأة جديدة ويجب أن تعم الوفرة والفرح على أهل بيته " (ص ٨) وفي موضع لاحق نعرف أنه يمتلك خمسين جارية ويتوازى مع هذا المستوى مستوى آخر ملازم له وهو امتلاك ثروات الجزيرة سواء ما يأتي من البحر أو تغله الأرض، وهذا الامتلاك الأخير يستلزم إحكام الهيمنة والقسوة مع الجميع بمن فيهم إخوته وأبناؤه، فقد تخلص من السلطان السابق أخيه على الدين على مرأى من الجميع لكي يصل إلى السلطة، كما ألقى بابنه في السجن ونفي زوجه الإنجليزية خشية أن تنتشر أفكارها عن الديمقراطية وتحسبا من أن يكون ابنه على علاقة بالانجليز تمهيدا للتآمر عليه، ولم يكن غريبا أن ينسب السلطان هذا التراتب الاجتماعي القائم على القهر إلى المشيئة الإلهية، فالعبيد – في رؤيته كما في رؤية والده – قد " ورثوا عن إبليس داء الكبر ولولا غضب الله عليهم لما خلقهم عبيدا " (ص ٢١).

وكما بدت صورة السلطان على هذا النحو من التركيب نجد صورة الآخر الغربي أكثر تعقيدا طبقا لمواقف شخصيات الرواية إزاءه، بدءا من الوعي الشعبي وانتهاء بوعي النخبة المثقفة؛ حيث يصبح وجود ملكة للإنجليز أمرا مثيرا للعامة فنجد مثل هذه التعليقات: " هكذا الأجانب كل

شئ عندهم معكوس! "، " هل تستطيع الملكة شراء العبيد؟ "، " طبعا تستطيع "، "وتستطيع مضجاعتهم بالحلال؟ "، " لو كان مسموحا في شرع الإنجليز أن تضاجع الملكة عبيدها بالحلال فلابد أن الأولاد ينسبون إليها".

هذه التعليقات لا تعكس – فحسب – الرؤية الشائعة للآخر بقدر ما تعكس رؤيتهم لمطلق " السلطة " التي يرونها ملازمة لامتلاك العبيد أو الجواري وما يترتب على ذلك من حق الاستمتاع البدني بما يعني إسقاط الذات على العالم أو الخاص على العام أو صورة السلطة داخل الجزيرة على أي سلطة خارجها.

لكن هذه " السلطة " المطلقة التي يقيس العامة رؤيتهم للعالم طبقا لطبيعتها نجدها تصغر تماما أمام هذا الآخر الغربي مجسدة بذلك علاقة التبعية السافرة حيث يتعهد السطان بألا يدخل في قرار أو اتفاق أو محاورة مع دولة أخرى بغير رضى ورخصة الدولة البهية الإنجليزية معلنا عن رغبته في أن يكون في عهدتها وحمايتها (ص ٢٢).

يمكننا – إذن – أن نصف هذه الرؤية في مستوييها [الشعبية و السلطوية] بالرؤية المنغلقة، فالرؤية الشعبية لا ترى أبعد من حدود واقعها والرؤية السلطوية لا تريد من تبعيتها السافرة إلا تثبيت هذا الواقع بنظامه القمعي وتراتبه الاجتماعي، وتمثل الرحلة سواء كانت عبر الوعي من خلال القراءة التخيلية أو رحلة مكانية دورا هاما في الخروج على هذه الرؤية المغلقة؛ وقد مثلت " تودد " – هذه الشخصية الشعبية الساخرة والتواقة

للمعرفة. نموذج الشخصية المرتحلة بخيالها إلى عوالم وأزمان أخرى عبر سماعها لحكايات القاضي إلى ابنه عن الحمامة المطوقة التي نصحت صاحباتها بالتعاون للخلاص من شبكة الصياد، وتعد هذه الحكاية من قبيل الحكايات الموازية لمتن الأحداث الرئيسية حيث تعد إرهاصا للبطولة الجماعية التي سوف تتأكد مع نهاية الرواية في محاولة للخلاص من السلطان، هذه المحاولة التي لم يجهضها إلا تدخل الإنجليز في اللحظات الأخيرة.

من خلال بعض الإشارات الدالة على نحو ما نجد في تعليقها الساخر على مقولة إن " كل شئ معكوس " عند الإنجليز بقولها " يلبسون القباقيب في كفوفهم ويسيرون على أيديهم " ولعل هذا الوعي النسبي الذي تتميز عن صاحباتها هو ما دفعها إلى نوع من الاغتراب عن محيطها ومحاولة تجاوز واقعها بالرغبة في الزواج ممن يجيد القراءة وهو شرط لا يتمتع به أحد من شباب الجزيرة.

أما الرحلة المكانية المغيرة للوعي فقد وقعت لشخصيتين من الشخصيات هما سعيد الذي مات أبوه أثناء غوصه في البحر بحثا عن اللؤلؤ، وقد تميزت رحلة سعيد بأنها رحلة اضطرارية حيث أقلعت السفينة التي كان يقلها وتركته في مدينة بعيدة عن جزيرته سوف نعلم أنها الإسكندرية وهي حيلة روائية لجأت إليها الكاتبة للتعرف على المشهد الأخير من الثورة العرابية على سبيل صنع نوع من المفارقة بين هذه الحالة الثورية التي يمثلها عرابي وعامة المصريين في مواجهة الاحتلال الإنجليزي وحالة التبعية التي يمثلها سلطان جزيرة غرة بحر العرب، حيث يتجلى البعد

الشعبي في الحالة الأولى على عكس ما أشاع أعداء الثورة العرابية – في ذلك الحين – عن طبيعتها العسكرية، كما تعكس هذه المفارقة وغيرها ازدواجية الغرب ففي الوقت الذي نراه يحرم على سلطان الجزيرة تجارة الرقيق نجده يحتل أوطانا بكاملها وينهب ثرواتها وفي نهاية الرواية يطلق النار على ثوار الجزيرة، هذه الثورة التي كانت تهدف إلى إلغاء العبودية أساسا وليس تحريم الاتجار فيها فحسب، مما يجعل مطلب الإنجليز بإلغاء هذه التجارة ليس رفضا للعبودية في ذاتها بل ضربا لمصدر أساسي من مصادر الثروة التي يقوم عليها اقتصاد الجزيرة.

ويتوازى مع هذه الرحلة الاضطرارية رحلة أخرى اختيارية تمت بوعي واضح من السلطان حين أرسل ابنه " مُحَمَّد " ليدرس علوم الغرب ويتعرف مصادر قوته : " اذهب يا مُحَمَّد وانتبه لكل ما يحدث من حولك ويحيط بك وكن لي العين الثاقبة وعد لتحكي لي عن سنتهم وقانونهم وعرفهم وتفاصيل حياتهم " (ص ١٦). لكن ما حدث كان أشبه بانقلاب السحر على الساحر، فالمعرفة التي عاد بها مُحَمَّد كانت ضد السلطة المطلقة التي يتمتع بها السلطان ويراها من بدائه الأمور، وتساعدنا اللغة على معرفة صدمة الحداثة التي تلقاها مُحَمَّد في هذه البلاد: " هذه بلاد أمرها عجيب وشرعها غريب وأعراف أهلها تختلف عنا غاية الاختلاف "، وشخصية مُحَمَّد أقرب إلى شخصية الغائب الحاضر، فهو بعيد عن المكان " [الجزيرة] لكنه مؤثر فيه من خلال رسائله إلى أبيه، هذه الرسائل التي يشرح فيها نظام الحكم في هذه البلاد، فالملكة تتربع على العرش وتلبس تاج الملك ولكن صولجان الحكم ليس في يدها بل في يد وزراء لهم رئيس ومجلس مختار يناقش أمور

الدولة ويقضى في شئونها ويدفع للملكة أجرا سنويا معلوما " (ص ١٧).

وبمجرد أن يصل محمد إلى الجزيرة يضعه السلطان في " السجن " وهو حدث رمزي دال على محاولة قمع هذه الرؤية التي تتماهى – في تصوري – مع رؤية الكاتبة نفسها.

إن موقف محمد – هنا – هو موقف الشخصية الفاعلة المستنيرة التي تنفتح على معرفة الآخر دون أن تتخلى عن جذورها على العكس من نموذج الشخصية المستلبة الذي مثلته " سلمى " أخت سلطان زنزبار التي هربت مع ضابط ألماني وتزوجته ثم عادت لزيارة زنزبار " في حماية سفينة حربية ألمانية " (ص ٦٣).

ويتوازى مع هذا التركيب الواضح في صورة السلطان، وصورة الآخر الغربي تعدد مستويات الخطاب في هذه الرواية حيث نجد صيغة الرسائل التي كان يبعث بها ابن السلطان إلى أبيه وهي رسائل شارحة لما يراه في بلاد الإنجليز، وتتناسب لغتها مع لغة ذلك العصر – نهاية القرن التاسع عشر – ومن ذلك – مثلا – "..... وإن اختلف الشغيلة مع أصحاب المعامل في شأن من شئونهم يخرجون مجتمعين إلى الشارع ويسدونه وهم يهتفون بمطالبهم وقد يشتبك معهم رجال الدرك الذين تستأجرهم الحكومة لحفظ أمنها " (ص ١٧) إن مفردات مثل: الشغيلة، المعامل، رجال الدرك دالة على لغة هذا العصر الذي يعد بدايات عصر النهضة.

بالإضافة إلى ذلك نجد أسلوب " المنولوج الداخلي " الذي يصور صراع المشاعر المتباينة داخل الشخصية السردية، لكن الغالب على هذه

المنولوجات الداخلية أنها مسرودة من قبل الراوي الخارجي العليم؛ حيث يتم الانتقال سريعا من داخل الشخصية وما يعتمل فيها من هواجس وأسئلة إلى خارجها ولنتأمل هذا النموذج: "خسر عرابي الحرب فماذا لو ذهب أبو إبراهيم كما ذهب الولد محمود؟ أرقه السؤال ليالي متعاقبة ورغم حرارة سبتمبر كان البرد ييبس جسده ويبقيه مستيقظا حتى الصباح " (ص ٤٠). فالسؤال الوارد في بداية هذا المقتبس يدور ويعتمل داخل نفس " سعيد "، وهو سؤال يلخص أحداثا رئيسية داخل الرواية – على الرغم من قصره –: هزيمة عرابي، موت محمود (صديق سعيد الاسكندراني)، غياب " أبوإبراهيم " الفلاح الذي ذهب للالتحاق بجيش عرابي. ثم يأتي تعقيب الراوي الخارجي ليحدد زمن هذا السؤال وتأثيره والحالة التي يبدو عليها " سعيد ". بما يعنى أن وضعية الراوي الخارجي لم تمسخ الشخصيات ولم تحولها إلى أدوات للتعبير عن أفكار الكاتبة.

كما يلعب الحوار دورا فعالا في الكشف عن طبيعة الشخصيات المتحاورة حيث يختلط في وعي "عمار" – العبد الذي حرمه السلطان من الزواج من مليحة – الماضي والحاضر، أو لنقل إنه يعكس ماضيه على حاضر " سعيد " وذلك في حواره مع آمنة ابنة مليحة – الحبيبة التي طواها الموت، فيرى في " سعيد " جزءا منه ينبغي أن يحقق ما عجز عن تحقيقه:

- عندما يعود سعيد يا آمنة زوجيه
- أزوجه؟!
- هل تريدين أن يبقى مثلي مقطوعا بلا زوجة ولا أولاد؟

- ولكن سعيد صغير يا عمار؟

- ليس صغيرا لقد رأيته في الحلم وقد اخضر شاربه " (ص ٥٠)

هذا الاختلاط بين الحلم والواقع يمهد لما يشيع في هذه الرواية من تداخل الوهم والحقيقة، هذا الوهم الذي مكن " سعيد " من رؤية " محمود " متجسدا في هيئة " نجم " سماوي، وأكثر من ذلك فقد نزل هذا النجم المتلألئ في البعد و" جلس بجواره على الرمل الرطب فأمسك سعيد بيده وراح يفضى له بما في قلبه. وقبل أن يذهب محمود وقد أوشك أن يدركهما الصباح سأله سعيد:" ماذا تقول يا محمود.... هل أذهب.... وليكن ما يكون؟ " (ص ١٠٨).

لقد تحول "محمود" – حقيقة لا مجازا – إلى نجم يهدى خطا "سعيد" ويحدد خطواته القادمة، وهي ما يتضح من سؤال " سعيد " الأخير حول ضرورة اشتراكه في ثورة العبيد ضد السلطان، ومن الواضح أن موقف محمود من الثورة العرابية وموته الخاطف كانا من الدوافع الرئيسية التي حسمت أمر اشتراك سعيد في ثورة العبيد، وهكذا تتبادل الشخصيات والأماكن تأثيرها المتبادل في توجيه مجرى الأحداث والانتقال من مرحلة إلى أخرى.

هذا التداخل بين الوهم والحقيقة أو لنقل هذا التماهي بينهما باعتبارهما شيئا واحدا إنما كان بأثر من علاقة سعيد بعمار الذي كرر على سمعه كثيرا منذ صغره أن " هذه النجوم في السماء هي أرواح أحبابنا الذين ذهبوا، نارها عذاب الفراق ونورها شوق الوصل والتلاقي " (ص ١٠٧)

وهي نظرة صوفية يتوحد فيها الإنسانى والطبيعى في وحدة كلية لا تعرف فارقا بين عناصر الوجود المختلفة.

كما نجد – في مواضع أخرى من الرواية – استفادة واضحة من تقنية الحلم أو الكابوس الذي يعبر بطريقة استعارية عن احداث حقيقية داخل الرواية، ويمكن أن نضرب مثلا لذلك بالحلم / الكابوس الذي رآه " سعيد "حين شعر أن رجلا يركب على كتفيه ويلف ساقيه على رقبته ويضغط ويسبه ويضربه، وعندما بدأ الرجل الذي كان له حافران كالدواب يبول ويتبرز تمنى سعيد الموت، ثم استيقظ من نومه " (ص ٩٩).

هذا الكابوس يتناص مع إحدى حكايات ألف ليلة وليلة كما يتعلق بما في الرواية من أحداث حيث يصبح (رجل الكابوس) تمثيلا لـ (ريس المركب) الذي قيد " حافظ " [صديق سعيد] بالحبال، دون أن يجرؤ أحد الصيادين (بمن فيهم سعيد) على مقاومته ولا شك أن هذا الشعور بالعجز هو الذي جعل سعيد يرى (رجل الكابوس) على الصورة السابقة.

و تتحول بعض المواقف في الرواية إلى تعبير رمزي موسع يتخلله بعض الرموز الجزئية، حيث يتحول العيد الذي يقيمه شباب العبيد في ساحة المنسية وسط الحقول إلى نوع من التمرد الصريح لأنهم يقيمونه في الوقت نفسه الذي يحتفل فيه السلطان بالعيد في ساحة قطع الرءوس أي أن عيد العبيد هو عيد شعبي داخل العيد الرسمي السلطاني واللافت أن العبيد يقترفون! ما يحرمه السلطان ومن ذلك (شرب القهوة)!! بوصفها بدعة كما أفتى القاضي بذلك، وداخل هذا الرمز الموسع تتوالى التعبيرات الرمزية

الدالة في حين يقول عمار إن النمر كان منذ عامين صغيرا كالجرو وكان السلطان يحيط عنقه بطوق ويمسك بطرف السلسة في يده يرد حافظ باعتداد كأنما النمر له أو يخصه " الآن كبر النمر السلطان لا يجرؤ أن يطوقه ويمسك بطرف السلسة في يده " (ص ٩٤). مما يجعلنا نتشكك في أن الحديث هنا عن كائن حقيقي [النمر الذي يشاهدونه] ويدفعنا إلى اعتباره رمزا إلى العبيد الذي تمردوا على قيودهم ولم يعد السلطان قادرا على الهيمنة عليهم واقتيادهم كما يشاء.

ويتحول رقص العبيد إلى تمثيل رمزي للثورة المنتظرة فنجد من ناحية الراقص الأول الذي يمثل روح الشجرة أو روح الحياة المتجددة ونجد حامل المنديل [الراقص الثاني] الذي يحمل النطفة أو الثورة الوليدة ثم يدخل الحلبة راقص جديد يلبس قناع الشر ويركض خلف حامل المنديل ويعترض طريقه وفجأة ينضم إلى حامل المنديل راقصون آخرون يتدفقون إلى الساحة يشاركونه الرقص ويتناوبون حمل المنديل المعقود حول أعناقهم (ص ٩٨). حتى انسحب قناع الشر راكضا.

إن هذا التفعيل المشتعل لبنية الصعود الرمزي ليس سوى إطلاق لرغبات العبيد المكبوتة، هذه الرغبات التي تحولت إلى واقع حقيقي أوشك على الإطاحة بالسلطان، لكن الضربة المباغتة التي لم يتحسب لها أحد جاءت من هذا الآخر الغربي الرابض على الحدود والذي يمثل مع السلطان وجهين لحقيقة واحدة هي إجهاض القوى الفاعلة والساعية إلى التغيير.

فوزية شلابى.. نص مفتوح على أجناس مختلفة

عندما نذكر " الرواية" الليبية نتذكر على الفور اسمين كبرين: إبراهيم الكونى وأحمد إبراهيم الفقيه؛ ثم لا نكاد نتذكر اسما ثالثا من تلك الأسماء الكثيرة التي تزخر بها الجماهرية الليبية من أمثال: خليفة حسين مصطفي؛ وعبدالرسول العريبى؛ وأحمد نصر؛ وفوزية شلابى؛وصالح السنوسى؛وصالح القمودى؛ وإبراهيم النجمى؛ ومرضية النعاس؛ وفوزية شلابي.

وهي حالة لا تقتصر على هذا القطر العربى فحسب بل تشمل أقطارا عربية عديدة وخاصة أقطار "المغرب" العربى على قربها الشديد منا.

" فوزية شلابى" – موضوع هذه الدراسة – كاتبة ليبية غزيرة الانتاج؛ فقد صدر لها ـ حتى الآن ـ ثمانية كتب تنوعت ما بين " الشعر" و" القصة القصيرة " و"الرواية " والدراسة الأدبية "؛ وسوف نتخذ من روايتها " رجل لرواية واحدة " موضوعا لهذه القراءة.

تدفعنا هذه الرواية ـ ابتداء ـ إلى مناقشة ما اصطلح على تسميته بـ "النوفيلا"؛ ذلك الجنسى " السردى" الذى يقع في المنطقة البينية ما بين " القصة القصيرة" و"الرواية" الأمر الذي أمكن معه وصفه بأنه " رواية قصيرة " أو "قصة قصيرة " طويلة؛ وبغض النظر عن تعدد وجهات النظر في هذه القضية فمن الممكن القول إن " النوفيلا" جنس " سردى" ثالث

متطور (أوناتج) عن كل من القصة القصيرة والرواية؛ حيث يأخذ من الأولى وحدة " الانطباع " ويأخذ من الثانية تعدد الشخصيات والأماكن والامتداد الزمنى؛ وهذا بالضبط ما ينطق على " رجل لرواية واحدة".

١- وحدة الانطباع:

تسعى مقاطع الرواية - ولا أقول فصولها - والتى تبلغ أحد عشر مقطعا إلى تأكيد انطباع محدد لا يخرج عن ترسيخ إحساس " الساردة "بـ " الاغتراب"؛ المتولد عن شبكة من العوامل الذاتية والموضوعية؛ والساردة (صالحة) والتى تتماهى كثيرا مع شخصية " الكاتبة" الحقيقية - متمردة على السكونية والرتابة والانقياد؛ هذا ما تسترجعه الساردة " زمنيا" وكأنها تحاول تأصيل " أزمتها " الراهنة داخل منطق التفكير " الذكورى" أو داخل منطق العلاقة " القهرية" بين " الرجل " و" المرأة"؛ وعلى الرغم من كون " الرواية" عموما فنا موضوعيا؛ فقد كانت هذه الرواية أقرب ما تكون إلى التصوير الذاتى وربما كان ذلك بأثر من ممارسة الكاتبة لفن " الشعر" أساسا؛ وليس أدل على ذلك من أن " الساردة" كانت هى الشخصية " الأنثوية" الوحيدة والمحورية على مدار الرواية باستثناء " الأم" التى كانت ظلا باهتا لم نستطع التعرف عليه؛ و"ستيفانيا" الشخصية الأجنبية " المغتربة" هى الأخرى وكأنها وجه من وجوه " الساردة" أو "مرآة " تتأمل فيها ذاتها؛ حتى غدت الشخصيات الثلاث أقرب ما تكون إلى الشخصية الواحدة التى تعانى من " التهميش" و" الاغتراب" في مقابل حشد هائل من الشخصيات " الذكورية" التى تنتمى إلى ماضى " الساردة" وحاضرها.

٢ ـ " الحبكة" الروائية أو منطق تطور " الأزمة":

تبدأ الرواية من احتدام " الأزمة" هكذا نجد أنفسنا منذ المشهد الأول أمام " امرأة" وحيدة معزولة ـ وليست معتزلة ـ داخل " مكان " تعانى أشياؤه من التهالك والذبول: " بضعة أغصان راكدة تمارس موتها اليومى على حافة المنضدة الكستنائية التى تستلقى باتساع متعجرف في ثلثى الغرفة " أو " كائن آخر يمارس موته اليومى: نبات ظلى يبهت / يشيخ / يغرق في طراوة التربة " (الرواية صـ ٦)؛ وإاذا تذكرنا أن " المكان" ـ أساسا ـ " مجاز مرسل" في التعبيرعن صاحبه يمكن القول إن "المكان" السابق بهذه الملامح التي بدا عليها ليس أكثر من معادل "موضوعى" لشخصية "الساردة".

وتستمر "حبكة" الرواية مشطورة إلى بنيتين زمنيتين متقابلتين دون أن يعنى ذلك عدم تكاملها: بنية زمنية متطورة تصور محاولات "الساردة" في الخروج من هذه "الأزمة"؛ وبنية زمنية "استرجاعية" تستوضح جذور هذه الحالة "الإنسانية" التي واجهتنا منذ البداية.

لسنا إذن أمام تلك الحبكة التي اعتدنا عليها مع كلاسيكيات الفن الروائي: البداية، الوسط، النهاية؛ حيث تأتى "النهاية" هنا تنويعا أكثر تأزما مما رأيناه في "البداية" وكأن "الرواية" و"الساردة" معها تلتف حول نفسها أو تعود إلى حيث بدأت.

٣- أسلوبية "الرواية":

لم نعد في حاجة إلى التأكيد على أن "الرواية" عموما هي "مجتمع

أساليب" ومن خلال "حوار" هذه "الأساليب" بل وتناقضاتها بالضرورة يتكون ما يسمى بـ "أسلوبية" الرواية أو بناؤها العام.

وعلى الرغم من هذه الحقيقة البادهة فقد تغلبت على هذه الرواية نزعة الإفضاء "الذاتي" المعتمد – أساسا – على التصوير "البلاغي" التشبيهي والاستعاري؛ ولننظر إلى هذا النموذج الذي تتكرر آلياته كثيرا داخل الرواية: " نجمات بحرية داكنة تمد أصابعها في الفراغ

ذبذبات الوقت تصر أسنانها على عيني الأشياء

وبقع

بقع

بقع

فيها من الزوابع؛ وفيها من الرذاذ، وفيها من قلبي

ذلك التمزق الأخرس!

يسقط مني قلبي في ردهة الغناء العالي " (ص ٢٦).

لقد آثرت نقل هذه الأسطر على الصورة التي وردت بها وذلك لأن توزيعها هكذا على فضاء الصفحة يحيلنا – بداهة – إلى نمط الكتابة "الشعرية" مثلما يحيلنا ذلك الحشد من الصور الاستعارية؛ وهو أمر – ناهيك عن عزوف الكتابة الحديثة عنه – كان من الممكن أن يفسد بناء الرواية ويجعل من الصعوبة "تجنيسها" بصورة واضحة؛ لولا خبرة الكاتبة في اصطناع أساليب أخرى متجاورة ومتحاورة مع هذا الأسلوب "البلاغي".

وعلى النقيض من هذا الأسلوب تجنح الكاتبة – في مواضع قليلة حقا – إلى "المباشرة" غير الفنية في رفضها المأزوم للآخرين وتمجيدها لذاتيتها (ص١٠٠) وهى حالة عبرت عنها كثيرا من خلال مجموعة من الأساليب الكنائية المتنوعة والتى كانت مغنية عن هذه المواضع القليلة من التعبير المباشر.

٤- آلية "التضمين":

ذكرت أن خبرة الكاتبة قد حالت دون الوقوع في غواية "الغنائية" من خلال اصطناع عدد من الأساليب المحايثة لها؛ ومن هذه الأساليب ما يمكن أن نسميه بآلية "التضمين" المعرفي والنصى حيث نجد آراء في طبيعة "النفس" الإنسانية وإنسان العالم الثالث مثلما نجد آراء في "الموسيقى" و"الفن" وأكثر من ذلك نجد ما يشبه التنظير النقدي لعملية الإبداع وهو تنظير يتسق مع طبيعة "الساردة" التي "تتماهى" – كما ذكرت – مع شخصية الكاتبة الحقيقية: " كنت أقترح عليه – دائما – إعادة تسمية الأشياء بغير هذه الأسماء التي اعتدنا تداولها دون مسؤولية. كنت أنفي عن نفسى تهمة المزاجية أو الطهقة، وأسميها حاجة المبدع إلى تدمير القوالب والديمومات والرتابة والنمطية " (ص ٧٢) وهكذا تستمر في التأكيد على ديناميكية التجربة وضرورة توفرها للمبدع، وهو أمر ليس جديدا على الرواية أو الأدب عموما فقد تحدث " صلاح عبدالصبور" و "خليل حاوى" عن طبيعة التجربة الشعرية في بعض قصائدها الشهيرة ("رحلة في الليل" و " الناى والريح...") كما تحدث نجيب محفوظ في "ثرثرة فوق النيل " وفتحى غانم في "حكاية تو" عن طبيعة الكتابة التي يسعيان إليها.

ولا يقتصر الأمر على هذا التضمين "المعرفي" – إن صح الاصطلاح – بل يتعداه إلى التضمين "النصى" حيث تقوم الكاتبة بدمج بعض الأغاني "الليبية داخل النسيج الروائي " (ص٨١)؛ ولا شك في أهمية هذا "التضمين" بمستوييه حيث يصنع مع غيره قضاء متعدد الأساليب وينأى بالرواية عن الأحادية ونمطية الأسلوب.

٥- من الصورة الحركية إلى السرد العجائبي:

يمكن القول إن نوعية "الوصف" المعتمد بصورة أساسية داخل هذه الرواية ليس مجرد وصف "تصنيفي" يكتفي بالرصد والتحديد؛ لكنه يخلع مشاعر "الواصف" (الساردة) على الأشياء؛ وقد تطور هذا الوصف من الوقوف على استظهار الأشياء في سكونها إلى تصويرها في حالة الحركة وكأننا أمام مشهد "سينمائي" تتآزر فيه عناصر "اللون" و "الصوت" و "الحركة": " تتدافع الأسئلة واحدا تلو الآخر؛ وصدى كلام "ضو" يتردد من حولي متداخلا في صفير الريح وخشخشة الأبواب الزجاجية، ودوائر الدخان التي تتسع وتتكثف حتى تصبح دوامة من رماد وسخونة " (ص٢٠) إننا هنا لا نتعرف على حالة إنسانية بل نراها أمامنا ونعاين المشهد كاملا: الشخصية الإنسانية وقد توحدت بالمكان أو أصبح المكان جزءا منها؛ وفي مشهد آخر يتحول "الوصف" إلى سرد "عجائبي" عندما تقدم صورة تخييلية لشخصين "محمود" (الصديق الذي تتعلق به وتكتشف زيفه في النهاية) حيث "يرفع رأسه إلى أعلى ويلقى يديه في الماء. تتسع الدوائر في بقعة الماء ينحسر عن رأسه جذع شجرة غليظة، فيرتفع مستوى البحر ويغدو الرجل بلا رأس " (ص١٠٣).

إن هذه الصورة على غرائبيتها لا تبعد عن واقع الشخصية المقدمة التي غرقت في بحر مجموعة من العلاقات المتشابكة وانساقت وراء تسييد نمط العلاقة القهرية بين "الرجل" و "المرأة" دون قدرة على تجاوز هذه العلاقة كأنها قد أصبحت – في حقيقة الأمر – دون رأس!.

وبعد؛ فربما كان ما طرحته كافيا للكشف عن بناء هذه الرواية التي لا تزال –بالفعل – قادرة على طرح العديد من القضايا والملامح الفنية المتعددة؛ والتي أثبتت " فوزية شلابي" – من خلالها – قدرتها على الاستفادة من أجناس أدبية مختلفة دون أن يطغى ذلك على بناء "الرواية".

من غابة الأسمنت إلى غابة الريح

عبدالرسول العريبي هو أحد كتاب القصة القصيرة والرواية في الجماهيرية الليبية وهو ينتمى – زمنيا – إلى ما يعرف بجيل "الستينيات"؛ وعلى الرغم من كثرة كتاباته فإنه لم ينشر – فيما أعرف حتى الآن – سوى هذه الرواية التي سوف نتعرض لها وتحمل عنوان "تلك الليلة" وكتاب آخر بعنوان "دراسات في الأدب"؛ وله قيد الطبع: "أطفال التراب" وسيدة الوقت الضائع" (مجموعتان قصصيتان)؛ و "وطن للكلاب" (رواية)؛ ومن الدراسات النقدية: "عباءة الحجر" و"الواقعية في القصة القصيرة" و"لا – مقالات في نقض الواقع" و "حرية الحرية – مقالات في النقد الاجتماعي" و "هؤلاء – أسماء في الثقافة العربية الليبية المعاصرة" و "الطائر الأبيض – خواطر صحفية" و"أفق آخر الكتابة".

لقد آثرت ذكر هذه الكتابات لأنها تدل – بداية – على تنوع اهتمامات هذا الكاتب وتنوع مجالاته الإبداعية وهى ظاهرة تشمل العديد من الكتاب الليبيين؛ والكاتب الكبير / أحمد إبراهيم الفقيه خير مثال على ذلك فهو يكتب: الرواية والقصة القصيرة والمسرح والنقد الأدبي والمقال الصحفي بغزارة واضحة.

نخلص الآن إلى راوية "تلك الليلة"؛ وكما يبدو من عنوانها فإن عنصر "الزمن" يتخذ أهمية بالغة في بنائها؛ حيث لا تستغرق أحداثها الرئيسية

سوى "ليلة" واحدة؛ مع استرجاعات زمنية ماضية لا تتجاوز "النهار" السابق لتلك الليلة.

ولا شك في أن اختيار "الليل" مسرحا زمنيا للأحداث كان مناسبا لطبيعة "حدث" الرواية الأساسي الذي يدور حول اختطاف مجموعة من الشباب لإحدى "الفتيات" والهروب بها إلى "الغابة"؛ وعلى الرغم من عدم التكافؤ الواضح بين طرفي الصراع فقد تمكنت الفتاة من "النجاة" والفرار بنفسها؛ هذا هو حدث الرواية الأساسي الذي لم نعرفه إلا من خلال ذلك "الصياد" الذي ظهر في بداية الرواية مقدما من خلال "سارد" خارجي غير مشارك في الأحداث.

ولا يختلف الأمر كثيرا في اختيار الكاتب لتلك "الغابة" الواقعة على أطراف المدينة بوصفها "المكان" الرئيسى للأحداث؛ حيث تقوم برمزيتها المتخيلة في الذهنية العربية – بتفعيل حس الترقب والحذر والتوجس؛ على هذه الصورة يتضافر عنصرا "الزمان" و "المكان" في رسم صورة "الحدث" الروائي القائم على السرية والمغامرة والاجتراء على القيم والأعراف الاجتماعية المستقرة.

تبدو الرواية وكأنها تسير – طبقا لطبيعة أحداثها – في خطين متوازيين؛ يتمثل الأول في انتظار "الصياد" – والذي لم نعرف عنه بداية سوى صفته هذه – لقدوم مجموعة من أصدقائه دون جدوى: "لابد أنه العرفي أخل بوعده ولم يتصل "بالبرجو" في الوقت المناسب أم أنه "البرجو" لم يبادر بالاتصال به فضاع الوقت بينهما ورغم أن بندقية "العرفي" معى إلا أنه

كعادته لا يتورع عن الإخلال بما يعد به " (الرواية ص ١٤).

إنه الانتظار الطويل في "مكان" يخلو من الحياة الآدمية بما يعد إرهاصا بترميز "الحدث" والدفع به للدلالة على وحدة "الإنسان" المعاصر واغترابه.

وفي موازاة هذا الخط الأول من الأحداث يأتى حدث "اختطاف" الفتاة الذي بدا- رغم أساسيته - أقرب إلى "الحدث"الاعتراضي الذي يقطع متن الأحداث الرئيسية ولا يتقاطع الخطان - روائيا - إلا بالتقاء "الصياد" و "الفتاة".

الصيادة والفتاة أو منطق الشخصيات المتقابلة:

يمكن القول إن شخصيتى "الصياد" و "الفتاة" هما الشخصيتان الرئيسيتان في الرواية وتظل مجموعة "المختطفين" ومجموعة "الأصدقاء" على هامش الأحداث؛تظهر الأولى في منتصف الرواية تقريبا وتختفي سريعا؛ وتظهر الثانية في نهاية الرواية كأنها - من خلال آراء أفرادها - تعليق ختامي على الأحداث.

تذكرنا شخصية "الصياد" بعالم "البحر"؛ وامتدادا لهذه الدلالة فإن شخصية "فتاة" الغابة تبدو - بظهورها المفاجئ - أقرب ما تكون إلى تلك "الحورية" الأسطورية التي يجود بها "البحر" لـ "الصياد" جراء انتظاره الطويل.

وعلى الرغم من هذا التداعى الدلالي فإن هاتين الشخصيتين تبدوان على النقيض من تلك الصورة المتخيلة لشخصية "صياد" البحر وحوريته؛ فالصياد هنا يطارد حيوانات "الغابة" البرية التي تساعدها تضاريس المكان

على الاختباء؛ معتمدا على آلته النارية التي تعد إحدى علامات العصر الحديث؛ كما تبدو"الفتاة" بثيابها الممزقة بفعل الاختطاف نقيضا لحورية "البحر" بجمالها وإشراقها وبهجتها؛ وكأننا – بالفعل – أمام "محاكاة" ساخرة لتلك الصورة القديمة المتخيلة؛ مما يعمق حس "المفارقة" واستشعار فداحة الواقع الجديد.

وبالتقاء "الصياد" و "الفتاة" تتأكد الأهمية البالغة لتقنية "الحوار" الذي يلعب دورا أساسيا في الكشف عن شخصيتها؛ ولهذا لم يكن غريبا أن يشغل صفحات عديدة من الرواية وأن يتداخل مع بنية الحركة السردية؛ الأمر الذي نأى به – رغم إطالته – عن أن يكون عائقا لتدفق الانتقالات السردية من مشهد إلى آخر.

يلعب "الحوار" إذن دوره في الكشف عن دواخل "الشخصية" أو ما نجهله عنها؛ فنعرف أن "الصياد" أديب وكاتب صحفي في صحيفة محدودة الانتشار؛ وأنه ينتمي لجيل الستينيات؛ ورغم علمنا بأن الشخصية الروائية شخصية مخلوقة أو هي شخصية "ورقية" بتعبيرات جيرارجينيت فإن شخصية "الصياد" بالمواصفات السابقة تقترب كثيرا من شخصية الكاتب نفسه؛ وهى ملاحظة لا تكتسب أهميتها إلا في دلالتها على مأزق هذا الجيل ونظرة الأجيال التالية إليه وهو ما مثلته "الفتاة" باعتراضها على الكثير من آراء "الصياد"؛ هذا الاعتراض الذي يتوازى مع تمردها على الواقع الاجتماعي الكابح لشخصيتها ورغبتها في الاختيار الحر؛ ومع ذلك فنحن – رغم هذا التقابل الظاهر – أمام شخصيتين تحاولان "الاكتمال والتكامل؛ حيث تسعى "الفتاة" إلى إخراج "الصياد" من إحباطه وشعوره

باللا جدوى؛ كما يسعى هو من جانبه إلى تأكيد تمردها على واقعها الاجتماعي.

إن تجربة "الاختطاف" التي عانت "الفتاة" منها؛ وعايشها "الصياد" – عن بعد – بكل جوارحه كانت أشبه بقناة "النار" التي صقلت الشخصيتين معا وساعدت على التقائهما.

مبدأ الثنائيات الحادة:

تسيطر على عقلية "الصياد" – الشخصية المحورية في هذه الرواية – مجموعة من الثنائيات الحادة المتقابلة من قبيل: الطبيعة / المدينة، الروح / الجسد، الشرق / الغرب؛ حيث نجده يكاد يقدم أنشودة حب وتمجيد لـ "الطبيعة" في بكارتها ونقائها وطهارتها في الوقت الذي تبدو فيه "المدينة" – وعلى النقيض من الصورة السابقة – رمزا للوحشية والفساد؛ وامتدادا لهذه الرؤية نراه يفصل فصلا حادا بين الروح والجسد بل ويرى في متطلبات الجسد واحتياجاته إفسادا للروح، وحين يحاول أن يمايز بين الشرق والغرب يعتمد على موروثها الأسطورى الذي يؤكد نبل "الشرق" وإنسانيته على النقيض من الغرب الذي يفتقد هذه الصفات.

إن ما سبق يؤكد على مدى سيطرة الرؤية الإطلاقية المثالية التي تتغلب على عقلية "الصياد" والتي تنحدر من مثاليات الرؤية الرومانسية؛ وهو أمر لا يدل – بالضرورة – على رؤية الكاتب؛ فالصياد – شأنه شأن بقية شخصيات الرواية – شخصية متخيلة أو مصنوعة بالكلمات كما ذكرت من قبل؛ ولا شك في أن مثالياتها هذه هى أحد مآزقها التي شكلت الوجه

المقابل لرؤية "الفتاة" مما حقق حيوية "الحوار" ودراميته.

نهاية قدرية:

ينهى الكاتب روايته بموت مختطفي "الفتاة" في حادث سيارة كأنه يريد تحقيق الجزاء السريع لفعل الاختطاف كنوع من التطهير الأرسطى الذي يريح القارئ والكاتب سويا؛ وهى نهاية – رغم إمكانية حدوثها واقعيا – تتسم بالافتعال لأنها تخدعنا بالتخلص من أمر هذه النماذج البشرية وهو أمر يكذبه الواقع ويفسد على الرواية استمرار دراميتها لقد كان من الأجدى – حقا – أن تترك النهاية مفتوحة إيحاء باستمرار الصراع مما يتسق مع منطق الواقع ومنطق الفن الروائي على السواء.

"ضلع أعوج" قراءة في ثنائية القمع والتمرد

يوحى عنوان "ضلع أعوج" للكاتبة نعمات البحيرى بمجموعة من الدلالات المشيرة إلى وضعية" الأنثى" داخل المنظومة الاجتماعية التراتبية؛ فـ "الضلع الأعوج" ـ كما تعارفت التقاليد الاجتماعية المتوارثة ـ هو الضلع الذى خلقت منه الأنثى، وهى معرفية تؤكد عدم استواء شخصيتها؛ ومن المهم أن ننوه منذ البداية أن الحديث النبوى: " استوصوا بالنساء خيرا فإنهن خلقن من ضلع أعوج إذا ذهبت تقيمه كسرته"لايذهب إلى هذا المعنى الشائع أبدا، لأنه يوصى بالرفق في معاملة النساء ويرى القوة أسلوبا غير مجد، كما أن اعوجاج الضلع لا يعنى عيبا خلقيا أو خلقيا؛ ولم يستخدمه الحديث إلا بغرض عقد مشابهة بين من يقسو على النساء بغرض الإصلاح ومن يحاول إقامة اعوجاج "الضلع" بالقوة؛ بغرض استنتاج استحالة الأسلوب الأول بناء على معرفتنا باستحالة الثانى، إن وجه الشبه هنا هو " الاستحالة " في الأمرين؛ ولهذا فإن الحديث النبوى ينصف المرأة على عكس ما شاع في المعرفية الاجتماعية العامة.

مع ذلك فإن الرواية تستخدم هذه المعرفية الخاطئة ليس بغرض تأكيدها بل بغرض السخرية منها ورفضها، ففي موضع متقدم من الرواية تسترجع الساردة طبيعة المفارقة الحادة بين معاملتها بوصفها أنثى ومعاملة "أخيها" منذ لحظتى ولادتيهما، وكأنها بذلك تتوصل لما سوف تعانى من

على مدار مراحل حياتها المختلفة: "كنت أول أفراح أمى وأتراحها، كما حكت ذات مساء، حين تسلمت جدتى " اللفة" وأنا بداخلها قطعة لحم حمراء تدفع بساقيها الدنيا الضيقة التى جاءتها دون اختيار، بحثت جدتى عن شيء بين الفخذين، ولما لم تجده، ألقت بى في وجه أمى" (الرواية ص ٥٦ الهيئة المصرية للكتاب ٢٠٠١) ولا شك في أهمية ملاحظة أن من يقوم بممارسة " القهر " هنا ضد " الساردة" هو " الجدة" التى تعيد إنتاج دورة "القهر" التى مورست ضدها بعد أن تشبعت بتقاليد هذا القهر وأصبحت مهيأة لممارسته مرات أخرى ضد أطراف تقع تحت هيمنتها الاجتماعية.

وعلى الرغم من توزيع موقف " الأم" بين مشاعرها إزاء " ابنتها" واستجابتها الممرورة لتلك التقاليد، فقد كانت متواطئة ـ على الرغم منها ـ مع سطوة هذه التقاليد، الأمر الذى يجعل من وصف الساردة للدنيا التى خرجت إليها بـ " الدنيا الضيقة" وصفا لافتا يؤكد ضيق الدائرة المحيطة لها وإحكام قبضة الآخرين عليها؛ وهى صورة تختلف كلية عن الصورة التى استقبل بها " أخوها"؛ وهو أمر دفعها ـ منذ وقت مبكر ـ إلى كراهية أبيها ثم عدم التعاطف معه في مرضه الأخير وبعد كل هذه السنوات.

وهكذا يظل منطق العلاقات القائمة داخل الرواية محكوما بثنائية" الذكر/ الأنثى"؛ حتى أصبح "قمع" المرأة وتشكيلها حسب رغبات الرجل قانونا أساسيا يحكم عقلية" الرجل" ويحدد اختياراته كما يحكم عقلية المرأة على نحو ما يظهر في شخصية المشيخة "صدفة" التى أجادت الكاتبة في اختيار صفاتها؛ فصفة " العماء" دالة على اقتصاد الرؤية الصحيحة وتخلف

العلاقات الاستبدادية التى تسعى إلى ترسيخها، كما يدل جسدها المشدود وصوتها القوى على قوة تأثيرها، كما أجادت الكاتبة في ذلك الربط الذى قامت به بين هذه " المرأة" و" أسياد القرية " من الرجال بوصفها قوة مضافة إلى قوتهم، حيث تمارس بمعرفتها الزائفة . مستوى السلطة المعنوية القادرة على تثبيت الأوضاع القائمة وتكييف الأطراف الضعيفة (النساء) على قبول هذه العلاقات وتبنيها والدفاع عنها؛ في حين يقوم الطرف الثانى (رجال القرية) بممارسة القمع المادى الذى يعد امتدادا لما تقوم به تلك المرأة التى كانت " تبث الوصايا والعظات... وإذا ما غضب رجل على امرأته ساقها أمامه حتى بيت الشيخة صدفة"(ص٧٩) لكى تعيدها إلى قانون "الطاعة " مرة أخرى.

ومن خلال الوعى الضدى الذى تميزت به " الساردة " تبدأ أولى خطوات "التمرد" الذى بدأ . مبكرا . في محاولاتها التماهى مع " الذكر" واستعارة سلوكياته، كما تمثل في إيمانها القوى بأن "الغد ملكها" (صـ ٢٦)، وقد تحققت هذه النبوءة من خلال ارادتها الواعية وقدرتها على الاستقلال " الحياتى" والتخلص من ذلك الزوج الذى حاول قتل روحها وطموحاتها.

واللافت حقا أن لازمة الغناء كانت إحدى وسائل المقاومة والتمرد على الأوضاع الحياتية الرتيبة بوصفه . أى الغناء . صوت النفس المعبر عن خصوصيتها في مقابل شذوذ أصوات الآخرين؛ كما كان " التعرى" مرادفا لمحاربة التخلص من القيود الاجتماعية أو مما يكبل حركة الذات الراغبة في الانطلاق والفعل: " بدأت أشعر بالراحة على الرغم من أننى أفرطت في إيلام نفسى. لأنها لن تجرب الغناء عارية " (صـ ٤٤)

كما كان " الحلم" وسيلة مجاوزة لمرارات الواقع وتحقيق ما هو مفتقد داخله:" وفي لحظة (داخل الحلم) اقترب رجل أسمر، طيب، رقيق، يشبه على نحوما، رجل أحلامى.. في الحلم يشاركنى الحديث والحياة، يملأ بيتى بالحب والدفء كل شتاء" (ص ٤٣).

وهكذا تطرح الرواية العديد من مستويات القهر " الذكورى" الممارس ضد "الأنثى" والذى تقوم به أطراف ذكورية وأنثوية على السواء؛ مما يدل على هيمنة هذا التفكير على العقلية الجمعية العامة في مقابل محاولات الساردة التى لم تكتف برصد مظاهر هذا القمع بل سعت إلى التمرد عليه تأكيدا لذاتيتها في وجه تلك الضغوط التى حاولت تسطيح طبيعتها وحياتها.

رحلة البحث عن شجرة الحقيقة في "شجرة العابد"

تتنوع إبداعات د.عمار على حسن تنوعاً شديد الثراء ما بين الكتابة القصصية والروائية والنقدية والفكرية، ويكفي – فقط – أن أشير إلى بعض هذه الإبداعات التي بلغت – إلى الآن – ثلاثة عشر مؤلفا، فقد صدرت له – في القصة القصيرة – "عرب عطيات" و "أحلام منسية"، وفي الكتابة الروائية "جدران المدى" و "زهر الخريف" و "شجرة العابد"، بالإضافة إلى كتابه المهم "النفس والسلطة و المجتمع: القيم السياسية في الرواية العربية " وهو يمثل – في تصوري – اتجاها متميزا في قراءة الأدب يمكن أن نطلق عليه "علم سياسة الأدب" الذي يتوازى مع ما يعرف بـ "علم اجتماع الأدب"؛ ولا شك أن هذا الاهتمام بالسياسة بمفهومها الواسع كان دافعا لكتاباته الأخرى المتنوعة من قبيل: "الصوفية والسياسة في مصر " و "أمة في أزمة: من أمراض العرب السياسية في السياسة والفكر والحركة " و "الأيدولوجيا: المعنى والمبنى"، "حناجر وخناجر: دراسات حول الدين والسياسة والتعليم في مصر "، "التكافؤ الاقتصادي والديمقراطية".

لقد آثرت البدء باستعراض هذا التنوع اللافت لأنه يفسر هذا المزج الواعى بين عالمى "الصوفية" و"السياسة" وتقديمهما بوصفهما "وحدة" واحدة لا انفصال بينهما، فإذا كانت الصوفية مجاهدة في سبيل الوصول إلى "الحقيقة" و "اليقين" فإن السياسة مجاهدة في سبيل تحقيق "العدل"

و"الحرية" مما يعد تحقيقا لشروط إنسانية "الإنسان" على الأرض أولا تمهيدا لتساميه إلى مشارف الحقيقة واليقين، السياسة – إذن– بمعنى الانشغال بتجاوز قانون "الضرورة" المقيدة لحركة الإنسان وترقيه الروحي.

ولهذا لم يكن غريبا أن يتجاور إهداء الرواية إلى "صناع الثورة المصرية الحقيقية" مع مقولة ابن عربي "كل شوق يسكن باللقاء لا يعول عليه "، "الصوفية والسياسة" إذن –وهو عنوان أحد كتبه السابقة كما أشرت – هما محور هذه الرواية، وهو ما ينأى بها عن أحادية الطرح السياسي المباشر أو الاستغراق في عالم الخلاص الروحي.

وطبقا لهذه الرؤية لا يتعامل الراوي – بطل الرواية – مع حدث النزول إلى الأرض بوصفه "عقابا"، لأن "الأرض" بناسها وكائناتها ليست سوى "مجلسى"عالم الروح وتجليات "النور" الذي يملأ الفضاء أو العالم "العلوى" وكأننا أمام توظيف روائي لمقولة "أفلاطون" الشهيرة عن عالم "المثال" وعالم "الظلال" بقول "عاكف" بعد عودته إلى "الأرض" من رحلة فضائية مع "نمار" الجنية التي هام بها: "حملقت في الماء ما وسعنى، فرأيت وجهها يتشكل هناك بين الأمواج الهادئة، تجمع على مهل جزءا جزءا، حتى اكتمل، فارتعش قلبى، وهامت روحى في دنيا مشبعة بالرغبة واللهفة والأماني المغلفة بأطواق من الخوف والظنون"، "شجرة العابد" عمار على حسن ص٤٤ نفرو للنشر والتوزيع). في هذا الاقتباس تبدو الأرض "مرآة" – لاحظ دلالة صفحة الماء– لما هو علوى أو مفارق لها أو هى مكان جاذب لما هو روحى ونوراني، الأمر الذي يصح معه أن نصف "الصوفية" بأنها أيديولوجيا "المصالحة" بين الأرض والسماء أو أيديولوجيا"التوحيد"

بينهما على عكس الرؤية السائدة التى ترى في حياة الإنسان على الأرض هوانا وابتلاء.

وامتدادا لهذه الرؤية فإن الصوفي أو" العابد"الحق لا يقهر الشهوة بل يعلو عليها ويتسامى بها: "ها أنا ذا قد وصلت إلى غايتى يا حفصة، علوت على شهواتي، تساميت حتى صرت غريبا على الجميع، قريبا إلى نفسى "(ص ٩). تبدو شخصية "عاكف" – من خلال ما سبق – موزعة بين "نمار" الجنية و"حفصة"الإنسية، واللافت أن "حفصة" هى التي أوصلته لشجرة الحقيقة أو اليقين المطلق من خلال تد ريباتها الروحية له ودفعه إلى الاقتراب من عوالم أقطاب التصوف في حين عجزت "نمار" على الرغم من قدراتها الخارقة، وكأن الرواية تؤكد أن الإنسان حين يطلق قدرات الروح يصبح قادرا على صنع المعجزات. وتصبح عينه هى عين الله التي يرى بها كل شئ؛ ويصبح قبسا من روح الله، ويصبح الكون كله وحدة واحدة تتجاوب فيها الكائنات والجمادات، فها هي شجرة الحقيقة أو شجرة الخلد تتحدث فتتجاوب معها الكائنات حيث "كان الكلام يتساقط من فروعها، أو يخرج من تحت لحائها،، أو يأتى من جوفها العميق، لا أدرى. لكن الحروف كانت صافية جلية، بلغتى التى تعلمتها في صحن الأزهر. كل شئ مدهش، لكن الدهشة نفسها انعقد لسانها أمام ما سمعته منها، وهى تتحدث، بينما الجبل يهتز، والماء يتماوج ويفيض " (ص ١٠، ١١) فالراوى هنا هو عاكف الذي يتواصل مع حديث الشجرة، هذا الحديث الذي يهتز له الجبل ويتماوج له الماء ويفيض في وحدة تقترب من "وحدة الوجود"التي تحدث عنها "ابن عربي"، وتوظيفا لهذه الرؤية لا يصبح من

المستغرب أن يدور حوار بين النحل والفراشات والنمل وأن يكتب الاتفاق فيما يشبه الوثيقة: " وفي صباح اليوم التالى أبرمت الرئيسات الثلاث، أكبر ملكة وأكبر فراشة وأكبر نملة اتفاقا ألا يغير النمل على العسل مقابل أن يعطيه النحل ما يكفيه ليستمر على قيد الحياة،وكتبت الفراشة على ورقة عريضة طويلة من أوراقي [أوراق الشجرة]نص هذا الاتفاق وطلبت من ملكة النحل وكبيرة النمل أن يبلغوه إلى سائر مملكتيهما، ليلتزم به الجميع " (ص٢٧). وكأننا أمام مجتمع إنساني يلتزم فيه الجميع بـ"دستور" مكتوب تراضى عنه الجميع. وهو ما يقرب هذه الحكاية الفرعية إلى التصوير "الأليجوري" الذي يتنحى فيه "الحدث" المباشر لكي يصبح رمزا لما يتجاوزه. ولا شك أن هذا الطابع الأليجوري يتوازى مع تقنية "الرؤيا" الرمزية التي وظفها الكاتب في بعض مواضع الرواية ومن ذلك مارأته "نمار" حين شاهدت "حيوانا خرافيا ضخما، رأسه رأس ثور وجسده هائل كحوت كبير.. " (ص١١٧) ولم ينقذها منه إلا رجل يرتدى جلبابا أبيض، وعلى كتفيه يحط طائران أخضران.

تبدو شخصيتا "الحاج حسين " والد "حفصة" والشيخ "القناوى" ممثلتين للثنائية التي أشرنا إليها "التصوف والسياسة" أو "التصوف والثورة" حيث كان الأول –الحاج حسين – "صواما قواما، صافي النفس، لم يضمر لإنسان شراً أبدا... عاطفة حارة، وذهن متوقد، ونفس تواقة إلى الكتمال " (ص ٢٢٨) في حين كان "القناوي" "نوعاآخر، رجل فقه وثورة، يرى الدين قوة تقتلع الظلم وتنشر العدل وتنتصر للحرية " (ص٢٢٩) وهى ثنائية تذكرنا بثنائية "الشبلى " و"الحلاج" في مسرحية "مأساة الحلاج"

لصلاح عبدالصبور، لكن الجديد في الرواية أن شخصية "عاكف" حاولت أن تجمع بين الأمرين: الجانب الروحي في الإسلام والرؤية التقدمية له ولم يرى تناقضا بينهما بل رآهما متكاملين بما يؤكد شمولية الدين ورحابته التي تنتفي معه ثنائيات "الشريعة والحقيقة" و "الرواية والدراية" و"المظهر" و"الجوهر" أو "الظاهر"و"الباطن" مما يؤكد التوحيد بين أطراف هذه الثنائيات بل والتوحيد بين الأديان، فالدين كله لله، وتفعيلا لهذه الرؤية التوحيدية للأديان، نجد أن أحد القساوسة [برسوم] من أتباع حركة القناوي من أجل تخليص مصر من حكم المستبدين، وبعد فشل الحركة تصبح كنيسة "أبوسرجة" ملاذا يختبئ فيه الثوار.

[لقد أوشكت أن أضع علامة تعجب في نهاية الجملة السابقة، لكن أي تعجب من أمر يمارسه المصريون طوال تاريخهم]. بل إن "الرواية" تتحدث عن القديس أنطونيوس بنفس الإجلال والتقدير الذي تتحدث به عن أقطاب التصوف الإسلامي، هذا القديس الذي "وزع ثروته وتوحد في الصحراء عشرين عاما لا يرى وجه إنسان، ولا يفكر إلا في الخلاص " (ص٣٤٣)

والذي أصبح ديره في نهاية الرواية ملجأ للشيخ عاكف كما أطلق عليه الرهبان، فبنى "زاوية" للعبادة ومنها كان مسراه إلى الشجرة المباركة عن طريق هذا الكائن الغريب الذي يسمى "البادوق" وهو اسم قريب من "البراق". مكان العبادة إذن سواء كان ديرا للرهبان أو زاوية لمعتكف هو مكان ارتقاء روحى للوصول إلى الحقيقة واليقين والطمأنينة.

لكن ما هى هذه "الشجرة" التى تصدرت عنوان الرواية وظلت غاية يسعى إليها الجميع على اختلاف طبائعهم ومواقعهم؟! ينبغى – في البداية– أن نقول إنه ليس من المطلوب تقديم تفسير نهائي أو قاطع لدلالة هذه الشجرة لأنه لو أمكن ذلك لا نتفت رمزيتها متعددة الدلالات وهو ما يؤثر بالسلب على فنية الرواية. فغاية الرمز أن يظل قابلا للتأويل ومعاودة القراءة. والملاحظة الأساسية التي يمكن أن نسوقها هنا هي اختلاف زاوية النظر إلى هذه "الشجرة"، حيث نظر إليهاوإلي منفلوط والسلطان نظرة "برجماتية" نفعية، فقد انتظر الأول منها "شفاء" ابنته التي فشل الأطباء في علاجها في حين نظر إليها الثاني بوصفها مصدرا للثراء الواسع الذي يدعم به أركان حكمه؛ بينما يرى "برسوم" أنها "شجرة مريم" التي "استظل بها يسوع وأمه ويوسف النجار في رحلة هروبهم"(ص٣١٨). أماعاكف – ومن قبله الحاج حسين– فيرى فيها شجرة الحقيقة والكمال الروحي والخلود والنور الحق،وهى موجودة – كما اكتشف عاكف من خلال نمار – على الأرض وفي الفضاء وفي أعماق البحر، إنها – كما ينطقها الرواي – (موجودة في هذا الكون الذي لا تعرفونه ولن تعرفوا كل ما يدور فيه إلا حين يفرج الله عن أرواحكم الحبيسة في سجون أجسادكم في اللحظة التي تذوبون فيها بين فجاج النور اللانهائي) (ص ١٣). وهكذا يتأكد البعد الروحي لهذه الشجرة دون فصل لبعدها الاجتماعي حين تقول عن نفسها في موضع متقدم من الرواية (منذ أن وضعت اليمامة الطيبة بذرتي وأنا أقسمت أن أحمى كل ذات جناحين ضعيفين بروحي) (ص١٥).

يمكن وصف السرد في هذه الرواية بأنه سرد ذاتي إفضائي مشارف للغة الشعر وهذا ما يفسر شيوع صيغة المنولوج حين يقول عاكف فيما يشبه الأإنشودة الشعرية "آه يا حفصة، يا وجعى، يا نفسى التي تخونني، يا قلبى الخارج على، يا إرادتي التي فارقتنى، وعمري المترع بالألم " (ص٢٧٣)

وهو منولوج يعتمد على الأسلوب الإنشائي – النداء تحديدا – واستخدام ضمير المتكلم. كما يفسر هذا السرد الذاتي شيوع إدماج أقوال الشخصية داخل السرد، وتواتر الوصف الذي يوقف حركة الحدث ويطلق آلية التأمل ولنتأمل هذا الوصف التفصيلي الذي تقدمه الشجرة عن أوراقها والذي يتوقف السرد خلاله وتنعدم حركة الحدث " أوراقي معروقة انسيابية، بعضها مستدير، وبعضها بيضاوي، وكثير منها مخروطي الشكل، بعضها صغير كأوراق النبق والسنط، وبعضها كبير كأوراق الموز، ومتوسط كأوراق المانجو والعنب والجوافة " (ص١٤).

فعلى العكس من السرد الذاتي الذي تشيع فيه الأساليب الإنشائية نجد هنا شيوع الجمل الخبرية القصيرة – الجملة الأسمية تحديدا – وتوظيف فنية التشبيه المحدد للشكل والحجم في محاولة لتقريب الصورة المرسومة إلى وعى المتلقى. كما نجد في بعض مواضع الرواية محاكاة لغة عصر المماليك ومن ذلك قول أحد "المكاريين"[أصحاب الحمير المؤجرة للانتقال من مكان لآخر] "كل الخبازين والبزازين والشماعين والدجاجين وصانعى اللباد و السلال والحصر والقفاصين يشتكون من سوء الأحوال حتى البغايا والزعيرات ومحترفي الهنك والرنك وأرباب الملاعب يرثون أيام الهرج والمرج والمباذل والمجون التي ولت " (ص ٢٢١).

كما تقوم الرواية في بعض مواضعها أيضا على توظيف ما يعرف بالتضمين حيث تورد سورا قرآنية كاملة وأجزاءً من الإنجيل وبعض أبيات الشعر ومن ذلك ما ورد من أبيات أبي الحسين الجزار الشهيرة:"كيف لا أشكر الجزارة ما عشت حفاظا وأرفض الآدابا / وبها صارت الكلاب ترجيني وبالشعر كنت أرجو الكلابا " (ص ٢٢٢). وأشعارا تنتمى لعصر إخناتون وبعض الأقوال التي تسرى مسرى الحكمة ومن ذلك "خلى الدنيا وراء ظهرك وهذب شهواتك ولا تصرفها إلافي حلال ولا تحزن على شئ يفوتك فالأجمل ينتظرك دوما إن أخلصت " (ص١٤٧).

لقد آثرت الاستشهاد على كل هذه السمات اللغوية لكي أدلل على تعدد مستويات البناء في هذه الرواية وهو أمر يتوازى مع تعدد دلالاتها وأجوائها الواقعية والأسطورية على نحو ما حاولت تقديمه منذ البداية.

لعنة المسخ والتمثيل في " ميس إيجيبت"

تنشغل هذه الرواية في أحد مستوياقا . بما يمكن أن نسميه آلية التواصل والانقطاع التى تحكم حركة المجتمع المصرى على مدار عصوره المختلفة، بما يمثل نمط الحركة الدائرية أو الارتدادية حيث يعود كل شىء إلى حالته الأولى في دورة لا تنتهى بين "النهوض" الوقتى والانتكاس الدائم؛ بهذا المعنى يصبح "جسد " نفرت جاد علامة أو بنية استعارية دالة على جسد "الحضارة" المصرية التى تم " التمثيل " بها . وليس مجرد قتلها . مرات عديدة بدءا من موجات " الغزو" المتتابعة وليس انتهاء بتحالفات الاستبداد " العسكرى" و" الأصولى" وما ينتج عن كل هذا من بنيات ذهنية تنتصر للخرافي على حساب العقل وللواحدية في مقابل التعدد والانغلاق في مقابل الانفتاح الواعى الذى يؤكد الذات دون أن يلغيها والذى كانت تمثله "نفرت جاد" فهى . كما ظلت تنعت نفسها دائما . " الأجمل " ولم يكن ذلك مقدمة للانكفاء على " الذات " والاكتفاء بهابل تمهيدا للوجود "الفعال " في محيط الآخرين أو في الدائرة الأوسع التى تجعل من " الآخر " على اختلاف جنسياته وثقافاته علامة على وجود " الذات" وتأكيد امتيازها.

والحقيقة أن هناك أكثر من علامة على ذلك "التماهي" بين " نفرت جاد" وهذه " الروح" المصرية المغيبة تحت وطأة تراكمات " المسخ" التى

طالت أغلب شخصيات الرواية وأماكنها، لعل أيسرها ذلك التقارب المقصود بين "نفرت" و"نفرتيتي" ليس فقط على مستوى الاسم الذى يعد مدخلا أوليا للدلالة بل على مستوى صفة " الجمال" الجامعة بينهما؛ كما يتاكد ذلك "التماهي" من خلال تقنية "الحلم" الذى ظل يراود " عارف تاج " على مدار الرواية ففي أحد هذه الأحلام تظهر له " نفرت" مجسدة لهذه الروح المصرية من خلال مجموعة من الرموز الدالة: أزهار اللوتس؛ أغصان البردى التى تحدد"هوية" المكان والشخصية، وتهمنى الإشارة إلى أن هذا " الحلم" جاء تاليا لما يشبه الكابوس حين رأى "عارف" نفسه نائما تحت " سماء غائمة.. في مقبرة مغلقة تحلق فوقه طيور سوداء كثيرة مجهولة النوع" وهو تمثيل رمزى لحالة الوطن بأسره الذى يعيش واقعا كابوسيا مما يعطى " الحلم" . أيضا. معناه العام الدال على إمكانيات الانعتاق أو "عودة الروح" التى تمثلها توفيق الحكيم في مرحلة متقدمة من تاريخ مصر المعاصر (ثورة ١٩١٩ بطابعها الليبرالى والعلمانى) ونعاها مُحَمَّد المنسى قنديل في مرحلة متأخرة في " انكسار الروح"؛ وتكتب سهير المصادفة مرثيتها الأخيرة " الآن " في هذه الرواية دون أن تفقد أو تتفقد إمكانيات تحققها ولو على سبيل الحلم المتكرر الذى يمتلك قوة الحضور الحسى على نحو ما يبدو في أحلام " عارف " و" نفرت" التى اختلط فيها الوهم بالحقيقة والغياب بقوة المشاهدة والجنسى بالوجدانى وهو ما يتجاوب مع ملامح "نفرت" التى تجمع في تركيب نادر بين الشهوانية والرومانسية (الرواية صـ ٩ الدار للطباعة والنشر ٢٠٠٨)، وهكذا تمتد آثار هذا " الحلم" إلى" الواقع": "في الصباح أوجعه الموسى الذى ظل يمر على أماكن جروح أسنانها، ولمحت

أمه الخدوش على ركبته فحاول تبريرها بأكثر من طريقة...." (ص٨٥).

وهى علاقة فريدة يتمازج فيها الجنس والعنف؛ والمتعة والألم وكأننا أمام حالة من حالات التخلق المرير أو مغالبة الموت والتشبث بالحياة.

هذا الحضور اللافت . حضور نفرت رغم التمثيل بجسدها . يقف على النقيض من حالة " مُحَّد العريان " ممثل سلطة " العسكر " التى انقلبت على أهدافها والتى صنعت . بعد عقود قليلة من الثورة . طبقة جديدة من " الباشوات " وبعد أن كنا نعانى من ملك واحد أصبحنا نعانى من عشرات الملوك؛ هذه الشخصية التى تعيش حياة أقرب إلى الموت حيث تختلط في وعيها أحداث الماضى . التى لا تزال أسيرة له . بأحداث الحاضر، هذه المفارقة التى يعبر عنها تاج العريان . الابن بسؤاله الدال: " لماذا تقتل نفرت جاد وهى في الثامنة عشرة من عمرها ويظل مُحَّد العريان في سريره لاهو حى ولاهو ميت "؛ يمثل "مُحَّد العريان " الشخصية النقيضة بوجوده البرزخى بين الحياة والموت، هذا الوجود الذى يبدو لانهائيا في لاوعى " الابن " أو أحلامه الفانتازية التى تقترب من حدود " الكوميديا السوداء" حيث يراه أشبه بـ " لاعب السيرك" الذى يتغلب على كافة الصعاب المهلكة التى تواجهه، خارجا في النهاية من مؤخرة "أسد" ابتلعه!!طائرا فوق رؤوس الجالسين (صـ١٢٤)؛ ومن الممكن تأويل هذه الفانتازيا بوصفها دالة على نمط " التجاور" العبثى بين عناصر الماضى والحاضر ومزاحمة الأول للثانى وإجهاضه إمكانيات استشراف المستقبل، وهو تجاور يطول وعى الشخصيات كما يطول أمكنة الرواية إلى درجة فقدانها لـ " الهوية".

فاذا كنا إلى عهد قريب نصف " المكان" الروائى بوصه" مجازا مرسلا" معبرا عن شخصية صاحبه، فإننا مع هذه الرواية لا نستطيع معاينة ذلك لأنها مشغولة بتصوير آلية "المسخ" بدلالته على التحول الحاد وفقدان الخصوصية المتجددة حيث تبدو الشوارع كما لو كانت "في أضخم عرض تاريخى للأزياء يمتد عمقه إلى خمسة عشر قرنا فتسير العباءة إلى جوار "البودى ستوميك" والنقاب إلى جوار البنطلون ساقط الوسط والحجاب إلى جوار صدر يسبح في شيفون عمل فيه مقص "شانيل" والعمامة الى جوار أحدث قصات الشعر وأحدث ألوان صبغاته.." (ص ١٦٦) فهناك تواطؤ عام ـ كما تقول الساردة ـ على ألا يزيح الجديد القديم بأية حال من الأحوال؛ والملابس علامات ليس فقط على المستويات الاجتماعية المتباينة بل على أنماط التفكير ورؤية العالم؛ وبتحكيم هذا المعنى على الاقتباس السابق نتبين فداحة التباينات التى يصعب معها تصور إمكانيات تخليق نسيج حضارى يشكل "هوية" المكان والإنسان؛ ولا أعنى بالهوية معنى الثبات!

بل فكرة التجانس العام الذى عرفته مصر في العديد من مراحلها قبل استباحة المكان ـ وليس انفتاحه ـ أمام هذه التباينات المعيشية والفكرية؛ والتى تجلت على مستوى آخر في الفروق الطبقية الحادة التى حرصت الرواية على إبرازها في أكثر من موضع حيث نجد " أنفار العاملين الذين تراصوا في الجزيرة الفاصلة بين شطرى شارع الهرم يعروضون عضلاتهم للبيع وأمام كل منهم عدة عمله... فأس...قصعة...معاول هدم...أجولة لحمل حطام ما يهدمون..رغيف ممتلىء بأقراص الطعمية " (صـ ١٦) في مقابل "

جزيرة السحاب"!! المكونة من " أبناء كبار رجال الأعمال والسلاح والمخدرات والدعارة والسياسة والفن والسياحة، أخذوا أموال ذويهم وانطلقوا يركبون مالا يركبه البشر ويأكلون مالا يأكله البشرويعيشون في قصور مصفحة معزولة تماما عن بيوت البشر" (صـ ٥٢) وما يصاحب ذلك من علاقات صراعية؛ والتعامل مع العنف بوصفه فعلا اعتياديا يمارسه الجميع على اختلاف مواقعهم الاجتماعية.

وتستمر فاعلية" المسخ" على مستوى الداخل . البيت . على الرغم من كونه كما هو مفترض . أكثر الأماكن تعبيرا عن شخصية صاحبه؛ فأصبح " بيت ضابط الشرطة مثل بيت الداعرة مثل بيت الفنان مثل بيت تاجر المخدرات " (صـ ١٥٧) " المال" فقط هو صاحب الشخصية الرئيسية؛ بما يعنى غياب البعد الإنسانى عن " المكان " وتصدر المظاهر المادية.

يحتل " الجسد" في هذه الرواية موقعا متميزا، ومن الممكن الاشتغال عليه كتيمة رئيسية لأنه يختصر إحدى الثنائيات المتصارعة التى تشكل درامية النص وأعنى بها ثنائية " القبح والجمال"؛ فالجسد الوحيد الجميل والضاج بالحيوية تم" التمثيل" به منذ البداية (جسد نفرت جاد)؛ بينما بدت الأجساد الأخرى مترهلة وعاجزة عن فعل التواصل الجنسى؛ وربما كان هذا أحد أسباب شيوع السخرية على مدار الرواية، فطالما تساءل تاج العريان بعد أن وصل هو وزوجته إلى هذا الحجم " كيف تمارس الفيلة الجنس" (ص ٢٢)

تبرز في الرواية إذن مجموعة من الثنائيات المتكاملة مثل " الحلم والحقيقة" والمتصارعة مثل: الماضى، الحاضر، القديم، الجديد، القبح، الجمال، الفقر، الثراء، الكلمة، الرصاصة، وقد توازى ذلك مع تعدد الخطابات داخل الرواية فتجد لغة "الحلم" بشاعريتها وتكثيفها ورمزيتها بجانب لغة " التفرير الطبى" بوظيفيتها ودقتها، ولغة الخطاب السياسى (خطاب ضباط الجيش إلى جلالة الملك صـ ١٢٢)؛ ولغة التهكم والسخرية المريرة، واللغة التاريخية والمعلوماتية، واللغة العلمية التى تتجانس مع شخصية د. عبدالرحمن الكاشف، التى تتناقض مع لغة تاج العريان أو عمر الجوهرى بسوقيتها وابتذالها، ولاشك أن لغة الرواية ـ عموما ـ هى حوار هذه اللغات المختلفة وتفاعلها.

تبدأ الرواية بجريمة " قتل" "نفرت جاد" أو" ميس إيجيبت" مما يقربها ـ ظاهريا ـ من حبكة الرواية " البولسية"؛ لكن الرواية تقترب ـ بالقدر نفسه ـ في توظيفها لهذه الحبكة ـ من تقنية " البالاد" أو المحاكاة الساخرة، وكأنها تسخر من طرح السؤال ذاته " من قتل نفرت جاد؟" لأننا سوف نكتشف في مراحل متقدمة من الرواية قاتلها الحقيقى، الذى لا يتجاوز عوامل السلب التى صورتها الرواية والتى اختصرها أو جمعها د. عبدالرحمن الكاشف ـ الذى قتل هو الآخر بوصفه رموزا للمعرفة ـ في صفة " القبح"

بدلالاته المختلفة على القهر والتعصب والفقر وأحادية التفكير والإرهاب وتبديد الهوية، خاصة إذا ما تعاملنا مع " ميس ايجيبت" ـ وهى كذلك بالفعل ـ بوصفها رمزا لكل ما يناقض عوامل السلب السابقة.

سعاد سليمان تكشف "غير المباح"

ربما استوقفك هذا العنوان قليلا؛ فتظن . للوهلة الأولى . أن سعاد سليمان سوف تحدثك في روايتها عن" غير المباح" من أسرار الأنثى؛ لكنك . ومنذ البداية . تجد أن " غير الباح" في هذه الرواية ينصرف إلى ماهو سياسي واقتصادى واجتماعى؛ من خلال مناقضة وضعية "شهرزاد" القديمة التى لم يسمح لها إلا بالكلام "المباح"؛ أما " شهرزاد" الجديدة التى تقوم الكاتبة بخلقها واستنطاقها فإنها تتمرد على أن تكون مجرد "أداة" لتزجية أوقات "شهرزاد" وتسليته بحديث الجوارى والمغنيات وسحر الأساطير حيث " لم تعد فتنة الحكى سلاحها"؛ لقد بلغ الفساد ذروته ولم يعد يحتمل محاولات الرتق أو التلهى؛ أو محاولات الخلاص "الفردى" الذى كانت تتحايل عليه " شهرزاد" القديمة بحكاياتها التى لا تنتهى.

وبقدر ما تستعيد "شهرزاد" الجديدة قوتها المهدرة وتؤكد تمردها وتحديها؛ يفقد" شهريار "قوته القديمة ويصبح "متعثرا في شيخوخته" وعاجزا عن السيطرة على أقرب الناس إليه (أبنائه الخمسة المتناحرين على السلطة)

يتوجه خطاب الحكاية هذه المرة إلى " الأنثى" إلى "دنيازاد" الشقيقة، لقد عرف الخطاب وجهته الحقيقية، فلم يعد يتجه إلى أعلى؛ إلى " الملك"؛ "السلطان"؛ لسبب بديهى هو أن هذه الحكاية التى لم تكن "مباحة"تدور

أساسا . حول ذلك" الحاكم "الذى يتماهى مع شهريار وأبنائه . وحول سياسته التى افضت بـ "الشعب" إلى أن يتحول غلى " فئران "؛ وهو ما يعنى أن الرواية تستشرف ما بعد " الليالى" القديمة؛ وتتصور بوعى ما سوف يؤول إليه القانون الحاكم لهذه " الليالى"؛ من خلال أبناء " شهريار" الذين يعيدون مرات عديدة إنتاج هذا " القانون" القهرى؛ الذى ينعكس على بنية "السلطة" ذاتها؛ فيقتل" حزم يار" أخاه ويلقى بآخر في "السجن"، ويطارد الثالث حتى يفر إلى "دولة" أخرى؛ فيما يشبه انقلاب السحر على الساحر؛ أو فيما يشبه اللعنة العامة التى تأكل مقترفيها بالقدر الذى تأكل به أطراف موضوع "القهر" . الشعب.

تقوم الرواية على حدث رئيسى لا يمكن وصفه . طبقا لتخطيط تودوروف . إلا بالعجائبى المحض؛ حيث تصور اختفاء "شعب" بأسره ثم اكتشاف تحوله أو مسخه إلى أعداد هائلة من " الفئران" وهو أمر لا يمكن فهمه أو تأويله إلا على سبيل " المجاز" الذى يتسق مع عجائبية " الليالى" القديمة وما تزخربه من عوالم " خيالية".

حكاية "شهرزاد" هذه أشبه بالنذير المؤلم أو الأمثولة التى تؤكد نذر الفاجعة والتى أصبح من الضرورى، أن تتوجه بها إلى الجميع؛ إلى طرفي هذه العلاقة "القهرية": "دنيازاد" المماثلة لها في الوضعية الاجتماعية؛ و"شهريار" الملك الحزين الذى تبدلت صورته وأصبح عاجزا عن السيطرة على أبنائه " أبناء العنف والقسوة" والذين حملتهم "شهرزاد" في أحشائها " غيلة وقهرا".

نحن إذن أمام مستويين من مستويات السرد؛ يدور الأول حول "شهريار" وأبنائه بينما يدور الثانى حول هذه " الأمثولة" التى تختلقها "شهرزاد" وتحرص على تتبعها وترديدها؛ ويظل المستويان متداخلين على مدار الرواية؛ ومن الواضح أن " شهرزاد" هى الشخصية المشتركة في المستويين أو الواصلة بينهما، فهى طرف أساس في بنية المستوى الأول؛ والراوية الوحيدة للمستوى الثانى؛ وهو ما يبرر تقنية التداخل وتناوب السرد بين المستويين؛ اللذين تميز الكاتبة بينهما بتغيير "بنط" الطباعة، حيث تستخدم " البنط" الثقيل تعبيرا عن المستوى الأول بوصفه المستوى الظاهر الذى تجرى أحداثه أمام الجميع؛ و"البنط" الخفيف تعبيرا عن المستوى الثانى بوصفه" الأمثولة" المغيبة أو التى يراد تغييبها وتتحمل " شهرزاد" وحدها عبء الإعلان عنها.

على أن أهم ما في هذين المستويين هو ما يمكن أن نسميه بالتداخل الدلالى؛ حيث يبدو المستوى الثانى كما لو كان امتدادا للأول أو النتيجة الحتمية له؛ ومن ناحية أخرى تبدو العلاقة تفسيرية حيث تتعرض مملكة "آل يار" للاستباحة على يد أحد أبناء شهريار الذى فر إلى مملكة أخرى مجاورة ليعود مرة أخرى محملا برغبة الانتقام حيث " صنع الغزاة جسرا من الكتب التى نجت من حريق المكتبة العريقة تلك التى نهبت كنوزها ومخطوطاتها، فمروا فوقه، ومن أجساد البشر في مملكة "آل يار" أقام حكم يار وحلفاؤه معبرا لدخول قصر " شهرزاد" هذه الاستباحة لانجد فيها حضورا ملحوظا أو أدنى درجة من المقاومة لأصحاب هذه الأجساد التى تحولت إلى معبر لجيش الغزاة وهذا ـ بالتحديد ـ ما يفسره المستوى الثانى

الذى يصور تحول هذا الشعب إلى مجموعة من " الفئران"؛ وهكذا يلقى كل مستوى بظلاله على الآخر حتى يتم التوحد بينهما في وعى "شهرزاد" وفي لحظاتها الأخيرة بعد أن تتم دورة الاستباحة ويدخل الغزاة القصر؛ فتقول هاذبة " ضاع الوليد، فئرانا صغيرة صاروا، إنه، إنهم، يخفت صوتها، يستنطقها شهريار، تهمد أنفاسها، تستجديها دنيازاد، يتسمع صمتها حكيم الليالى، سكتت شهرزاد...سقطت شهرزاد ".

الجملة الخبرية الأولى "ضاع الوليد" هى الجملة التى تصل برهافة بين المستويين؛ فهذا " الوليد" هو العلامة الأكيدة على قدرات هؤلاء البشر الذين مسخوا "فئرانا"؛ فهو نتاجهم غير المتوقع، حتى بدا في نظر الحاكم كما لو كان " طفل السماء"؛ هكذا تتخلق قدرات هؤلاء البشر، قدراتهم الذاتية، بعد أن عجزت وسائل الحاكم وأعوانه: السحر، استيراد شعب آخر، إلى آخر هذه الحلول التى لم يلتفت أصحابها إلى محاولة اكتشاف قدرات هذه الكائنات التى مسخت بفعل التسلط والقهر؛ لكن ضياع " الوليد" يجهض هذه البارقة، ويستوى في ذلك أن يكون هذا الإجهاض على يد " سلطة" الداخل أو " سلطة" قادمة من مملكة أخرى؛ حيث استدعت الأولى الثانية، بما يعنى الشراكة التامة، وليس وجود " حكم يار" إلا الدليل الظاهر فحسب على مثل هذه الشراكة.

وكما تراوح السرد بين مستويين تراوح أيضا بين ضمير الغائب وضمير المتكلم، بما يعنى تبدل موضع السارد بين كونه راويا خارجيا عليما قادرا على معرفة أسرار الشخصيات والأحداث، وبين كونه راويا داخليا مشاركا في الأحداث وطرفا رئيسيا فيها.

لا شك أن بالرواية بعض الاستطرادات اللغوية القليلة لكن هذا لا يقلل من فنيتها الواضحة التى كان من الممكن الاستغناء عنها بل وبعض الأخطاء.

الفهرس